ARTA 4-5/73

REDACȚIA
Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București
ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București
ț
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII
SCULPTURA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

TRIBUNA
LABORATOR
ATELIER
CĂRȚI/IDEI
1 Confruntări internationale- Cadran. Simeze.
9 Dezbatere
10 Situații și perspective
12 Pantheonul
14 Funcția de monument (anchetă de Tudor Octavian)
23 Despre gîndirea artistică actuală, sculptură și structurarea spațiului
29 Formare și informare
32 Brâncuși și sculptura contemporană
35 Agenti ai stilului
44 Un program al atitudinii
46 Materiale ale sculpturii
49 G ord uz
50 Obiectul
52 Omagiu Picasso
54 Édouard Pignon
57 De vorbă cu Pignon
58 Ala Jalea Popa, Theodora Moìsescu Stendi, Ion Bãnulescu
65 Cîteva probleme de antropologie a arhitecturii
72 O critică a postulatului «privirii inocente э
Mihai Drișcu
V. E. Hasek Athéna T. Sosar
B
Anca Arghir
Iulian Mereută
я»

Cristina Condisca Cristina Condisca Iulian Mereată
Gilbert Faux Dumitru Marei
COPERTA:
Bălcescu, ghips (detaliu)
Mirera Soltara
FOTOGRAFII:
Sandu Mendrea, Nicolae Săndulescu, Eugeniu Lupu, Dan Demetriad, Cornelia Șoancă, Emeric Popper, Mihai OroYeanu, Maria Videriu, Constantin Nicolae, Anastasie Cartojan
DIAPOZITIVE ÎN CULORI:
Sandu Mendrea, Nicolae Săndulescu
ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poșta'e, factorii poștali și la Ad'ția re/iste» ARTA din Calea Victorie» 155 București,
Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual O2 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare iei 180 anual (12 apariții); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.Z. - Boz 2001 - Telex -011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).
TIPARUL; 1nTR£HU»Æ€R£A KX.ÍGRAF < ARTA GRAFICA ♦, CAUA URBAN VC 133-135. buc-reţt;.
INFORMATIONS
LA SCULPTURE
ROUMAINE CONTEMPORAINE
TRIBUNE
LABORATOIRE
VISITES D'ATELIERS
LIVRES/IDÉES
COUVERTURES:
ИНФОРМАЦИЯ
1 Confrontations internationales. Cadran. Cimaises
Débat
10 Situations et perspectives
12 Le Panthéon
14 Le monument en tant que fonction (enquête faîte par Tudor Octavian)
23 Considérations sur la pensée artistique actuelle, sur ¡¡a structure et la structuration de l'espace
29 Formation et information
32 Brancusî et la sculpture contemporaine
35 Agents du style
44 Le programme d'une attitude
46 Matériaux de la sculpture
49 Gorduz
50 L'objet
52 Hommage à Picasso
54 Édouard Pignon
57 Entretien avec Pignon
58 Ala Jalea Popa, theodora Moìsescu Stendi» Ion Bãnulescu
65 Quelques problèmes d'antropologie de l'architecture
72 Une critique du postulat du « regard innocent »
СОВРЕМЕННАЯ РУМЫНСКАЯ СКУЛЬПТУРА
14 23
ТРИБУНА 29 32 35 44
ЛАБОРАТОРИЯ 46 49

ЛТВЛЬВ 50 52 54 57 58
КНИГИ, ИДЕИ65 72
ОБЛОЖКА:
Bălcescu. plâtre (détail)
1 Сопоставления в междутиродпом плане. Корреспонденция. Циферблат.
Панно.
9 Обсуждение
10 Положения и перспективы
Пантеон
<Ьункцня монумента (анкета Тудора Охтанклнз Художественная мысль в наши дни, ску.тыь турз и П[кктрансгветк»е построение «IМрмацпя и информация
Брынкуш и современная скульптура
Агенты стиля
Программа точек зрения
Материалы для скульптуры Гордуз
Объект
Памяти Пикассо
Эдуард Пішьон
Беседа с Піишмюм
Ллз Жаін Попа. Теодора Моисееву Огецддь, Нон Бану леску
Не коти рис іимцхчеы аіпуччиѵюпш архитектуры
Критика мосту .'um* мнсшншыс взгляды м

Iulian Mereută
Cristina. Cod ¿ieseu Cristina Co&diescu luî ian Mereută яь
Gii berc Faux
Dumitru Matei
Шарсѵаье
INFORMA TU
¿00169IA
K O L N
NOTO
ATENA
HANDVVtRKSKAMMER FÜR OBERBAYERN
HUMLEBAEK, 3LOMMENHOLM
îft martie curer Moscova expozî caricatură Satita
La a treia ediție a Concursului internațional de pictură «Italia 2000» nizat deÂsociaț/a artiștilor napolitani «Vanviței», pictorița Elena U1 laru a fost distinsă cu Premiu mostra personale », distincție care ti asigură și dreptul de a participa ta viitoarea ediție a expoziției Panorama internațională a icturii contemporane, care va fi deschisăîn cursul anului 1973 la Metz (Franța) și Eriengen (RKG.).
MÜNCHEN
La Expoziția Internațională <fe bjjuter^ din cadrul Ttrgului internațional de artizanat șl meșteșuguri artistice de la München (7—15 aprilie a. c). a fost prezentată o colecție de bijuterii românești dilate de Alexandru Botez, Uetițla Bucur. Florin Clocâlteu. i oru Coadă. Alexandru (опеки Lungu
lucrări oricatotw ЖШ Avram Nteafe*
Mihai Grosu, Adalbert РоЙ>, Euger Таги și Valentin
PARIS
Răspunzînd invitației comitetului de organizare a Salonului internațional de artă al Societății artiștilor independenți din Paris, un grup de artiști români au participat la a 84-a ediție a salo*
mrfui : Sabin Băiașa (Galaxia de aur, Solie de pace — pîçturX), Peter Balogh (Crescendo — sculptură în bronz), JHr H/Catargí (Peisaj, Ыаи/rd

moartă — èfçturSJ, Alexandrii Ciucurencu (Flori, MsqJ ptàuÆ), -Aurel C|
upe(Deo/ .Д ; рррй Înfloriți Jnțerlor ^pictură), FO»P ^(Poftrtí'
PRAGA
în aprilie curent a fost prezentata la Praga expoziția de tapiserie, cera-mică și sculpWiă contemporană romă-nească înscrisă în rindul manifestă-rîlor organizate sub auspiciile Cons/-Md Cotarii și Educației Socialiste. Expoziția a fost prezentau anterior la Budapesta și Belgrad»
Ke- ent, Uniunc-a Arte,iilor Plastici ла ФЯ,.! din Nevico.к
uri set de gravu.ij (©ntflmpoi.me
WACHTBERG
■ A ; ц
Galerie din WM blîca Federală Germanii îh perioada februarie-expoțlțfe cu tapiserii d) táseseü. Artiste a expus 14 lucrări executate în . tehnici și materiale «MW
ex aequo f
Stendi și o Mențiune MirceaSpătaru.
Centru/ mediteranean de artăfaCentruI de artă de la Torre del Greco — Napoli, în ianuarie curent, Sonia Bardanu Petrașcu, răspunzînd invitației comitetului de organizare, a Drezentat tra gravuriл fyr Çn ilustrație), Arme
ilust.-ațic serlgiafla Varo), premiul III
ei Theodora Molsëscu sculptorului
CONFRUNTĂRI
LYON ;
UK XXlX-a s^ié4 expoziției £« cursului int^iațlonal de pictură, ar decorativă șt grafică, găzduită în f ЬгиаГIЬ cürent în saloanele Galeri lyoneze Crozier, pictorița Elena U Chelaru a prezentat două lucrări c pictură .
NEW /ОИК
expoziție lucrări selecționa e din ediția 1972 a Bienalei de artă naivă de la Bratislava Din țara noastră a fost reprezentat pictorul naiv Ion Nîță Nicodin cu un ansamblu de 18 picturi în ulei. Aceeași expoziție a fost orga ¿ată în continuare în Norvegia, la muzeul Fundației SanyJa Henie Nielsonstad din Blom-menholm.
ia Muzeul Louisiana din Humlebaek, o internațională de artă naivă cuprinzi nd

• r Ç ■-¿i'ЁГвЙIЙВ
HS & G&W-S-U Ж?й
ГHE Rh HARD DEMARCO GALI KRY tan*u* µ «a» «. л « tavwtiw in »■■ ·
»*«*»rw* * MARCH 1973 SCULPTURE
2 ¿ йч3кг-ш*- <· «.JU* * AH·*·· ·»■ « MWm
HUVXn ШЦ
CORESPONDENTA
• t
:XPO7I ri IL F H ll-il EULI.
ILIE
GtNbVA
1

AH ГГ.П

IM ■
I l.l· и
I ί ·1 ij
И Siti Ç r J i ■ U t, r , I f
• f J f ’ - ț . 1 1 , 1 . 'I,' A , 4 , < ipi -f < f
* c di<4f-Mì 14 í; f ·» 11 flhfei j
.(¿jri sut и, *чa i'i.4 p π a tHfb (c ’ï
f’nrussl,
ί 1 ’ I i I > η ' υ I , - O
MONICA DAMIAN
SCURTD
Apoi lo. 1 e|-.otai г ■ o ■ i к- bo u ’iție personala Sìa I .
THEODORA MOISESCU
STENDI
МАРИ.

AUMENTALA π tilt nat i ona 11 <■ ornph . i ». (in < lustri
C c c: A1/ meov ЛгкA'e/, Cortina pentru
‘ H P? 1 1 I 1 ' rC'sÇ 1 i Pil
N-'··o: ·', 1967: fu/berg Bpr/s, «Omul
- - lLU· / Í et,bt a· » · (7 ,r- pe fațada unui com-
P f ' f 11 ’ d и i Sverd ovsk,)
- ' : ΓΗ 'FU ?
■ г s-a deschis la Retrospective
‘ ζ (г : · - ■ ? — ~ » o г g аги- GHEORGHE PETRAȘCU *
! - 1
C ' ’ a e г* BUCUPEȘn. AIUTO. i£ AP/.',
г OΓΓ J i 11 o
‘ - au όι i pa e Al. R.S.R.
■ ' Z'. Ai : ■ f _ i ·
* i r í i и cJ 1 ' i1 ·' i111 ce pi ' 111 r.: o» > 1972 -martie
' 1 1 1 - ί » y i < , u de d C‘l c И Șl g| ! , 1 f , J Γ1 1 1 ,1
tr |rn 4 Ύ
1 1 , ”·11 1 A ■' - 'Pp.iniZãiC Í II prilejul
* ί ' ’ ‘ ' f 1Jf u 1 · J i 1 1,1', 1 · ui ¿>1 tistului.
Jie c - . вeдeдшeк и -; TOtográfií
-<r C , ’ ! (;

■·.-» ζ- I 1 1 ' I l 1 . f
o i 1 '/(J C 'II
' - ' ί ! 1 1 1 J
' ■ 1 1 ’ (H N ' o i ‘III · ί ! J } / » , !ι ι ' II ι < .! ' 1 •■.'1,
/1 1 ■ π d i i ° И 1 1 ' fl , · 1
1 < (li · 1. 1 l/TAI 1)
1 11.' 7 IUI f| И н и 1 к
i i 1 1 Γ \,η ! 1 i J µ 1 j i 1 A- 1 * 1 " 1 1 1 11 1
1 ‘ , 1 ' И 1 1 1 1 1 . 1 I L· i 1 1 1 ■ 111 ’ c ' 1 ·
1 · ' i 1 ' 1 1
LIANA AXINTE
■ i. ■■ I ((ht tui I'.1 pe ■·· n ¡I ! Scuipi li! 1 i logr jviii a.
A dOUd C * p ' în l<?(1Γ1 Șl pljh I,
Apollo febriia и martin, A p > t · i e-Фo/ip - personala. I.'η,···ι*
ION STENDE
Apollo. Februarie-mar tico A ■и oυ expoziție personala Serigrafìe și
xilo-g гa V11 ra,

(H 1/ I 4 GH J
(LUI I A D G! IIGA.
H FANA GODREANU
/.-lui (- - du ' - I 1 I - i I [I 1.1 I I I ' i U 1uu.
GPIGORI PA FRIGI II
TMC'I il
< 1 >1 G I Al I I IM BACH J
P < И U', p' ' I I /.I
P/ J' IJ II GAPi J (I W 1Ĩ πη
EXPOZIȚIE DE GRUI'
я
I >ΛN I',Λ|| NΛKι i
I > ·\Nι < A h l

I
DOCUMENT

I

f

f
f

f

antiarta.
si ANTICRITICA
I Γ
f
I f
Hț; i /iΓIиIICI) OS' 1 .111 ‘ d ’ * patiti pentru d 11 e n t < j
Cviiвъi u c)
1 ■ . и u p I <U p.il 1 de i ' ' e, 11 -1 pot fi t r '
' J ‘ , ' J
î г · , ' ' 1 t и L t ■ ' ·. . и) i n d u se ρ 1 ΓИ ¿i ГП C U , 1
Í1 r ι n d i i 1 c > , т ■* U -4 U 1 U J 1
U (* - 1 UH 1 ‘ U P [liai Í 11) 1 ach 1 ’ i ; 11 de ' U i L)
t1J Γ \ П CI 1 П 1 H î d и 1 creat
* П U L C 111 U 1 ' и - ■ * .h cista e loi decorative, ί u r H
iIOП i ’
и st rain i tate. Ili s iи pl (/pus . 11 1 1. 11 1. Ó ■ HH le i , :
f i rostul 1 (
(, i ‘ i i ‘ a1 и Ш a Ì u i .ili isti Sì 0 /pia* th . A ou i i Jen t i
- u care
и/n/, dat de fapt ci î Γ1 u Tu иpi1)du(a temenea 1 il lut Ir
ponente știute si . 11 11 i d ( ) 11. ! Γ e, d · ■ a. h 1 ac i ,1
i tu t e > i 11 Tip.Γ(■ . I.Li ’
î ’ . ' 1 ' J [г ■ 1 ' J 1 1 d · ' ■ 1 U 1 ii pa Γ i 11 t 1 1 ' '
‘ ,1 ' 1 И H 1 d ' ' U1 p t u rã 1 1

t
u J i) П i ta 1 I U 1 U . p T 11 T 1 Г 1 e r <
H ià i < if 11 la. Г 1U f H t 1 i
■ mai! g i (1 xp< tille dm 1 1 1 d H 1HI III 1 / C II p 1
.1(1' 1 í i rr un u <O) nane cu 4 « 1 < t‘ h' Il
i c a r a c - r eie oi preu ' H 1 ■ i H 1 H 1 i ' H 1 .1
lente. ' lip i LH í 1 t , ’ u lata c a t u, u 0 u n ea
Ί .. ■ · ' . : i .il Q · b U i! pài a a op * a ' ■ ' ■ i p .
i , 11 < ■ nașul aplicat 1 LH i lu a 0 V , u i
ipabil ut . i κ e f o r lui (i'(¡H 1 1 . Ί de <i o « 1111 ca 1 a
i ' Ί r, .a i iupu de •>4 -
• i u ■ forme p r o p i a ·■ 1 < ' 1 i ■. 1 i tala .i i
ristra, zd o Tι 1 e , 11 . 1 rcprUa t impa, uj- - r—
b I b L . η !
i (i facă de i i alla 1 c :' ' p.HT d C111 < ' <11 1 il· II· < ‘z< ■
> 11. a, d a i n u mai i i ș 1 mai aies <u UU '
î 11 111 u . i. (un H 1.1 ' 1 -presr (‘, de i sluji
c 1 < ■ 111 < ■ 111 a i a. 11 i . i i ii1 ai tu ca aceas
Ț i η t ;
1 (i UD idei • ' 1 1 1 I. s ll'H p< :* care 1 <* pro-
t 1 . H 1 a 1 1 1 1 1 Г i torne p r 1 ■’ 1Ì 1 11 . <) l’A
f ~ ‘ r '
• 1 1 1 L J ' H)) I li O . e.iză p< H 1 1 d IJ 1 , ,
1 ' a , 11 ra '.O- est'.· ни <isi » HJp'a i.. 1Ì si ai o
t O »1 Cui î 1 i ' ■ H p a ia 1 d 11 ' U 111 ι r.li* i
rin de itpiC) a L t o c i n a i a u Ί a 1 U 4 ч
< и u 1 ' ' Jl· liai i SI < ■ ■ 1 1 r Lane <1 . ·
‘ . и u a c s (a C O î esc « nia g i s t ■ . ț n a i U 1
] \
i cauda Hit 1 lipa . i <‘ i la d ta 11 Ί i' H 1 < T 1 < ' и
(ei p, pi efa i n (1 Li se ¿1 t ' X (i i . ! 1 - a L— κ
1 ' κ.
J ' 1 un u d 1 U ■t '■. ' ' SU 1 pi II id e in i cut* t и
■ U gl t ή de <■ p Ik. il ; 1 · ' ' ' \ 'X
1 U Í i ■ I 1 1J 1 ■ i , ♦ ’Stí • peras tenta u < ai . ·
UlH'l·' a pau -uns ui \ __ i 11 r i1 d r prm >PO í *
X
. U * . u 1µ<·ι ■ (т 111 '1 1 III II 1 < ■ . i » 1 1 . 1 1 1 ·1
(U ς i i ad iu a e , a i f \ e teoia .K ok> u i 'U U л κ?
r d ’ t
• 1 ' l u j O f K ' 111 ' Ί (a a H (li .'piah i m p< > <1 ’
>| 1 1 1 H' a II 1 . a lu J LU 1Icari 1 i κ 4
■ Tld l · · u lu .1 lutin cu i. 111 1 ' 1 1 1 |. H 1 u U 1 t
Din pl· aír, . l· e pi .c h 11 up v Ì 1 * '·
n pa pu 1 i и lui ' U u ir 111 1 • ' 1 i η 1 111 1 pi IH 11 t
p 11 a d i c 11 r < u‘ H ï i l u a t m o u .. ■ 1 V * - >
λ
U 1 1 J / U 1 1 u í ' I 1 udir 1 a ·■ « i Í t i a <iu 1
ldi- al \ < 11J i 1 a n < 110 U 1 ’ 1, II H 1 i > m ' X 1 \
i \ i V
J и 1 1 II 1 Urlii a II i H H i H' dpi i ' . i 11 a I i d »
‘ ade lai i a V Q р и г а (<

î < 1 1 i H J1 1 . i 1 1 I r * . i ' > un U ella d <
‘ · u 1 lllllllll .ui ulii i i u U d 1 II 1 (t 1 ’ч n \ t ’ 1 i
1
г 1J ' ' 1 *llU 1 1 1 . i d ‘ ’ u a ' I- nu · u pu .ah'
t a и ' p ' t и u 1 (‘. 1 1 1 d ' ' 1il 4 1 '· '
k
'•UÀ P'J u J ; 'jim I U 1 lit 1 d . 11 i p. Il . 1 U ‘ 4 ·
< ‘ a i u u r n \ i 1 1 1 (U ' (U ‘ , CU U. U < -a 1 '
\
' U ' 1 1 (1 < lui III· dlíjj IIP 1 1 I lin a .Illuni l 1 1 1 d 1
' > ■ < и u lit a oc -u 1
4 1 .A|TI- ld| . i U ..Il 1 II 1 U i 1 a 11 i u i ‘ U ' i • Il
' 1 1 u d U 1 ' d 1 U . 1 1 P . к J \ к
I - v " . ,. i 1 « I 4 ' 1 . 1 ' 1 1 ■ 1. 1 . u 11 ' a 1111
1 nini ful i d t i a p i ' 1 ■ ' 1 X 1 U. 1 ' \ V 1 1
. ' 1 j ' 1 1 <" I l 1 i ia h U lui d 1 1 1 1 d 1 1
IPI 1 1 1 И 1 U 1 1 U 1 III 1 1 UA lu ' к

I

' ' t

OSCAR
HAN

t
t
(

Г
r
i

r
-

I
i
r -

r 4 ‘
4
r
4
t-
(
Ula -

s 11 u I
cl
■. ' a ■ :
V a lori
d'us nun

f

noi

roca p j
t

-
i r i , : ‘ 1 a n untate·. 1 sì Ai di ’nd pi
‘ ■ * y . J‘ - r , к ' a iDin argumente ьептпаГ dC Anau· d e p e
Гч > · r L < i <
’ ' t 1,1 ‘ ,ifî> ?<>*-· Mandi est u a -i al at nu lai a c > Ioduri
j ' ■¡-¿C ^^ЖДИМм'^3 Qaj,jf are surpi índere can * i 'к -
(-) < Iii IU ’

I '
f

. I
f
) t

i
I
f
f
I

(
i
vil I

(

Dezbatere

în condițiile civilizației contemporane socialiste, în contextul revoluției științifice și al mijloacelor moderne de comunicare vizuală, prin acțiunea factorilor care deplasează centrul de greutate al artei spre formele cu un înalt grad de socialitate — plastica spațială tinde să devină un cîmp privilegiat al expresiilor artistice,

în acest cîmp, ca de altfel pe ansamblul artei, sub incidența a numeroși stimuli ai experienței de viață și ai transformărilor de conștiință, se desfășoară la noi un complex proces de reordonare-restructurare a atitudinilor creative, se produc modificări în raportul de forțe dintre diferitele viziuni și orientări: greutatea specifică a unor dispoziții și a unor « modele» crește față de a altora, înainte dominante (ar fi, de pildă, greu astăzi să se susțină argumentat ceea ce era loc comun în critica de acum cîțiva ani, și anume că în pictura autohtonă « calitatea dominantă» e lirismul contemplativ; s au accentuat atitudinile obiective ale con-structi vității, tot așa cum expresionismul, limitat la «cazuri» izolate în arta noastră mai veche, a căpătat contur de fenomen caracteristic, nu prin apartenență la curent, dar ca stare de spirit). în sculptură, cercetătorul poate găsi acest proces de restructurare manifestat cu mai multă claritate.
Procesul de reordonare și restructurare este o expresie a caracterului istoric al artei; el marchează de fapt, și într-un sens dă conținutul (= atitudine activ?, energia spiritului critic operînd prin disocieri și asocieri în domeniul semnificației și al valorii, tendința restabilirii sincretismului artă-praxis) actualei perioade istorice, ca o fază de tranziție, de elaborare a modurilor de artă proprii societății socialiste.
Există, în acest cîmp de probleme, clare intuiții ale necesității istorice, există propuneri de noi valori figurative și semnificative opere ce au caracter de simptom al potențialului creativ specific epocii, fecundat de ideile ei dominante, de experiența omului în lumea actuală. Pe de altă parte, există o stare de confuzie a gîn-dirii în artă, manifestări de înau-tenticitate; exista de asemenea fenomene de inadecvare a mecanismelor comenzii sociale, o insuficientă utilizare socială a capz-de el*borare în direcția creării de noi simboluri cu valoare colectivă, o irosire a inițiativei artistului, limitată la stadiile de laborator, cel mult de expoziție personală.
Toace acestea impun o metodologie a cercetării și a interpretării, o dezbatere autentică, realistă* Ni se pare evident că problema crucială care se pune artei este o problemă de ontologie înainte de — șl pentru a putea redeveni la o altă scară istorică - o problemă de axiologie.
SCULPTURA
CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ
Situații și perspective
·>....χζ¡rz: .ï».....
ιη mod obișnuit « diversità .e .. ¡nte2ratív-ordonatoare, s-au acumulat elementele
T7—* '■ 1
unei gindiri de ord P ·. - (ltn nrin această activitate nu constituie accidente ale istoriei
’-ssșsxî ;=. .... „.
dividuală, social-istorică.
C’est un système combinatoire qui permet aux œuvres d'art d'être... des « cosa mentale ».
Francaste!
SUMAR:
SCULPTURA ÎN SPAȚIUL
SOCIAL (p. 11)
AGENȚI Al STILULUI (p. 31) MATERIAL Șl SENS (p. 45)

Ipoteze:

— Sculptura, ca artă a spațiului real, înregistrează schimbările mentalității artistice în chip mai fidel decît alte « genuri ». Ea arată că nu se poate vorbi de o «mutație» în concepția despre artă, nici despre o evoluție a vechilor forme, ci despre un adaos genetic de structuri operatorii.

— Fenomenele de tranziție ale artei își instituie propriile valori istorice. Calitatea dominantă în acest fenomen este conștiința critica și, efectul ei pozitiv, imaginația constructivă, care acționează în direcția reordonării elementelor existente, întemeind cîmpuri coerente. Se dezvoltă conștiința procesualității artei. Facultățile care conduc în această situație favorizează atitudinea artistică obiectivă, lucidă, operatorie, adecvată nevoii de a articula datele posedate într-o nouă economie formală.

— Noul antropocentrism în artă constă în a asimila experiența totală a omului. Vorbind astfel, vorbim despre prezent ca etapă a constituirii genetice a artei privită nu drept o consecință a vieții, ci drept unul din modurile ei. Acest punct de vedere e mai curînd epistemologic decît estetic (din punct de vedere estetic, arta se prezintă ca manifestare secundă, reacție la realul global, dar e în firea operelor actuale să provoace judecată cognitivă mai acut decît judecată estetică. De altminteri, reflexia asupra acestui subiect ne conduce fără să vrem către epistemologia genetică a lui Piaget.)

— Repunerea în drepturi a conceptului de stil a fost un moment nodal al evoluției în arta românească a ultimilor ani. în contextul unui patriotism cultural programatic, conceptul etnologic de stil este deconectat de sensul imobilist, ceea ce îngăduie a se recunoaște în actualitate o situație genetică, la nivelul nu al formelor, ci al mecanismelor de structurare, implicînd și vitalitatea «arheelor» ce pot sluji gîndirea contemporană. în ultimul Heceniu, sculptorii au conturat cu mai multă claritate atitudinea pozitivă față de realitatea antropologică a stilului.

— Opera artistului contemporan — marcat de conștiința istoricității — pe care o cercetăm se prezintă ca o unitate diversă, pentru care conceptul de «sinteză» nu e potrivit, întrucît elementele ce participă la creație nu se neagă încr-o unitate finală, de tip clasic, în care să se piardă sensurile proprii și contrare ale componentelor. Opera actuală conservă « mesajele » distincte ale factorilor ei pentru a-și asigura statutul de «eveniment» la care aspiră estetica operei trăite, metodic deschise, premeditat ambigue, lată de ce ne socotim îndreptățiți să împrumutăm un termen din matematică, «mulțime», adecvat reflectării relațiilor de coexistență a componentelor în actul artistic, în operă. «Mulțimile» se constituie prin deciziile subiective care delimitează cîmpuri; ele au însușirea mobilității, se fac șl se desfac urmînd sisteme de legătură variate, așadar sînt apte să înregistreze dinamica existenței șl gindlrll artistului. Este o necesitate a epocii do prefaceri aceea de a-șl asigura conceptele operatorii care să poată ordona logic însăși experiența transformărilor. Spre a lămuri avantajul acestui mod de reprezentare prin mulțimi, sd exem-plificăm cu o relație reală, pe care am determinalo atunci clnd, Intr-o expoziție a revistei, s-au asociat 5U?i ,ULul ?Lefnn ~ expresie șl tehnologie» șase artiști. Dupâ opinia noastră («decizia de a determina acea «mulțime» a expoziției), ei aveau comand
conștiința modernă a fabricităț/I și recursul la arhetipuri autohtone de ustensile. în același timp, eram conștienți că această formă a grupării nu epuiza calitatea imaginativă și semnificația fiecărei

participări. Ele puteau fi ordonate și in alte mulțimi, conform cu alte valențe reale ale viziunii: Apostu, de pildă, putea participa la o expoziție de expresionism etc.

— Factorul rațional implicat în aceste operații combinatorii ale artei simpatizează cu spiritul scientist și tehnic, unde găsește « modele analogice » de comportare, dar se aplică unei finalități umaniste. Intersectarea dintre sfera tehnico-științifică și sfera artei angajează o mică porțiune a lor. Din acest punct de vedere, se poate hazarda afirmația că arta a evoluat ca o activitate poietică, metodic producătoare de «mister»; in-formarea cu elemente din cîmpul științei o ajută să transporte pe o treaptă mai înaltă a cunoașterii raportul constant de minunare față de fenomenele naturii. Așadar, în condițiile contactului deschis cu sfera tehnico-științifică, activitatea artistică și-a conservat la noi « diferența specifică ».

— La acest proces participă, spontan, privitorul, în calitatea lui de cointeresat (există, bineînțeles, un specific autohton al privitorului, nu doar al artistului). Cînd contemplă feeria tehnică a unui combinat chimic, de exemplu, vede în imensele cisterne sferice virtuale monumente care sînt embleme ale epocii industriale. Parcurge deci un cerc al experienței estetice: pe de o parte stabilește asociații între obiectul tehnic uzual și etalonul cultural «obiect artistic» (monument), pe de altă parte, concomitent, percepe disociația între nivelele funcțional și simbolic ale obiectului: el, privitorul, devine deci un operator în limbajul vizual (un întemeietor de simboluri), căci semnul « sferă », emblemă a peisajului tehnic-industrial, intră în lexicul lui vizual, în rîndul codului de lectură.

— Toate acestea sînt acte de artă urbană, manifestă un « instinct al civilizației » ivit din experiența societății românești contemporane. Dar în retorta spiritului combinator intră un mare număr de elemente ce emerg din fondul stilistic rural stratificat: translația modelelor arhaice în orizontul urban are loc nu în sensul « fixismului » psihic al subconștientului colectiv, ci în sensul fecundării datelor unui « climat tehnic » și estetic trecut» accesibil prin consubstanțialitate.

— Alăturînd în sumarul acestui fascicol capitole despre accepțiile noi ale artei spațiale și capitole despre unități stabile de activitate artistică, nu socotim a face o operație eclectică, de o inexpresiva imparțialitate prudentă, ci am dori să se înteleagai efortul de a caracteriza situații, valori și semnificații inseparabile de Istoria momentului nostru în artă, purtînd semnul pozitiv al unei ordonări necesare, oiiginale, sub specie istorica. De aceea am recurs la o prezentare a liniilor de forță ce se disting în cuprinsul elaborării spațiale, și am lăsat la o parte pretenția de descriere exhaustivă a peisajului, cu virfurlle sacre, depresiunile precare și colțurile pitorești pe care i le cunoaștem din frecventarea zilnica.

Acestea sînt liniile de cercetare schițate în paginile ce urmează, cu ajutorul unei ilustrații sumare, conformă demonstrației și nu unei Ierarhii de valori concretizată în nume. Comentariul încearcă sa distingă în opere, șl nu în afara lor, un ghid de lectură șl criterii de evaluare. Ansamblul sculpturii contemporane românești se pretinde însă examinat și din perspectiva altor înfățișări, abordabile prin alte puncte de vedere,

ANCA ARGHIR

>

№

n -J

Pantheonul
cea
indiferent de tehnica vizualizării.
mai stabilă
«Cînd sculptura e dezinteresată, e ridicolă», nota Apollinaire, drept premisă a unei redefîniri a utilității artei. Util, în concepția avansată de el, era demersul de a oferi oamenilor obiecte apte să polarizeze sensuri 3 ivite în experiența lor de viață, obiecte cu destin spiritual. Un tip paradigmatic al obiectului cu destin spiritual este socotit îndeobște portretul
specie cunoscută de artă, singura convenție în care «forma» fixă este inerent realistă: portretul există în măsura în care e imagine a realității persoanei. Cînd această realitate este perceptibilă, realismul portretului este validat,
în cuprinsul acestui statut de autenticitate, portretul poate chiar proba însăși deșertăciunea dicotomiei concret-abstract: este omul o realitate concret-anatomică sau abstract-morală ? Orice portret adevărat reduce

ÇyS v« 411 ţM i i гA I'OтArV́'Aм A ; ■ Mil « AГO <tAl<ăA;A IПvгi o* ·,
à Oι \ IA)i г IA duali* m
,x’b л ''Á Vi O IИ Pί’ίŐIA dOVădă
\Λ lu. П , я ohţOt η : ι XчiГie
mOiUimom.ili’l Áţii
,v O v-biOAñá, 'Ólomñi oA/ă *>paţ iul.
жi u ■>>;«! A θ ViHuàla ApAitn v»4. ΛïA hAlOU ùi hitô< Hи al, <hipA
Цч'ч\: 'XV· Á. / \ iWlia', iVpmdOA dOAl*
.X ά Á ·. Á .Vu iñ\piYA1á ŞAlătA de A
< c X XAxiA vOcAţiX POitrriul August W .? <^ΦA dt* λ \pOiXlbildAIO ;
cAlitAtOA Y\ ч? *>, .o'·'. 1 iVtOi do xii'Y, Iñsul drţmă A A лт a X χ.·
ito xlo omul rOÍIxíAl >. x4 .. à txXil } 'dn u . Sensul simbolic so
<u do thoOi’KY I A ÀiAghol, χ\' ,i <à . . X4i, dvvmoò lOCmă гOIOгкA,
im-θ ■ ã >XŐY& uhOi vn tuAlO thõOrii în bronz.
■v.X o ?a .ιιΎι U Ar>\ Aid^iYlA, perceptibil
ín *>c*tia cl·' portigli? BДIrrvи. Emln^ícu» I ч< hiAH, PaIIacI/» Ahdrx stu, I n<: >cu pro-κυXαζλ |)f,i 'íóПAρH' p< un orizoni aI per-пiAП<'пpi ’jplrituâle rûftiAnefti, caro io cи-prihdt $1 le dA semnificâţie. Altitudinea punctului de vedere fAce зл AparЛ зигргiп-/Aioг Vlupului consumat ·η adevărul tizio-noiìiic. Anghel, evident, da âcesteí rãb-dàtoàte cizelări a asemănării fidele, sensul unei umilităţl de iconar, 5e purta ca iconarii autentici» siguri că puterea de convingere stă în devoțiune. Și ca o chezășie pentru cinstita săvîrșire a muncii, se vede limpede cum medita, învăța, trudea la toate șut>ele mari, istorice, ale portretului, găsind cu naivitate numitorul comun care apropie, întru figurarea umanului, clasicitatea elină și realismul elenistic, spiritualismul bizantin și statuara gotică, subtilitatea psihologică a portretului francez din secolul luminilor și vigoarea sensuală a patosului expresionist : o școală de peste școli, cuminte totuși, obedientă chiar, din înțelepciune.
cinstirea și eterruTiareâ Da··-vocația nu se poate înlocui cu bsne.-e
Portretul, precum icoa.na, se res lipsa ideii. Există între artiștii de azi tiști cu vocație, dovedită, ori încă n serioasă încercare. Ex.iistă și psœari

care furnizează ano' m
versan, există și obiceiul, convelas I, ce a

comanda portrete oricăror seu ptori sresuouși a ști din școală elementara meșteșug a modelării. Cui íι va fi repart zaza sare na ce a lucra portretul cu veneraba -malicia a unui Gheorghe Anghel? AJK-
ín ilustrație: Mihai Eminescu ; Pallad/: Andreescu; Luchian.
f
program de transcendență, perceptibil
evident, da acestei răb-a asemănării fidele, sensul
intenția monumentalității
* 1
In ilustrație: Mihai Eminescu; Cărturarul; Palladv ; Andreescu; Luchian.
acești r emă. In sculptura românească Ang.^ei «te artistul care etalează însăși >trebarei filosofică privitoare la dualism: ea este chiar tema viziunii. Prima dovadă roate fi « specializarea » orientării spre e*'ț>a geniului, Opera sa cuprinde o icono-grafie a va orii spirituale autohtone și devine monumentală.
există aprioric, Anghel concepe forma sta-luară ca pe o coloană, solemnizează spațiul, mag n>d eentru figură o virtuală apartenență murală, un halou arhitectural, după egea mar or arte sincretice. Depindea doar de o comanda socială mai inspirată șansa de a muct*'ca această vocație. Portretul august à ceea de responsabilitate: calitatea rcă—-a conștiinței de sine. Insul dețină-ecestei conștiințe este omul reflectat ură, eroul gîndirii. Sensul simbolic se știe! cu statul de theorie. La Anghel, entitatea, devine o formă retorică, im-
în seria de portrete — Bălcescu, Eminescu, Luchian, Pallady, Andreescu, Enescu — proiectează personajele pe un orizont al permanenței spirituale românești, care le cuprinde și le dă semnificație. Altitudinea punctului de vedere face să apară surprinzător scrupulul consumat în adevărul fizionomie. Anghel, dătoare cizelări
unei urnilități de iconar. Se purta ca iconarii autentici, siguri că puterea de convingere stă în devoțiune. Și ca o chezășie pentru cinstita săvîrșire a muncii, se vede limpede cum medita, învăța, trudea la toate sursele mari, istorice, ale portretului, găsind cu naivitate numitorul comun care apropie, întru figurarea umanului, clasicitatea elină și realismul elenistic, spiritualismul bizantin și statuara gotică, subtilitatea psihologică a portretului francez din secolul luminilor și vigoarea sensuală a patosului expresionist: o școală de peste școli, cuminte totuși, obedientă chiar, din înțelepciune.
oamenilor mari,
Exemplul Anghel arată că portretistica e vocație și că, oricîtă bunăvoință și corectitudine (dar nu acesta e întotdeauna cazul) ar conduce comanda de portrete pentru cinstirea și eternizarea
vocația nu se poate înlocui cu bunele intenții. Portretul, precum icoana, se resimte de lipsa ideii. Există între artiștii de azi portre-tiști cu vocație, dovedită, ori încă nepusă a serioasă încercare. Există și ipsosari harnici, care furnizează anonim busturi pentru aniversări, există și obiceiul, convenabil, de a comanda portrete oricăror sculptori presupuși a ști din școală elementarul meșteșug al modelării. Cui îi va fi repartizată sarcina de a lucra portretul cu venerația umanistă a unui Gheorghe Anghel? A.A.
I
GEORGE APOSTU
Existé multe statui frumoase în București, în diferite locuri publice, în lume. Oamenii le spun monumente, din fel de fel de motive. Deși nu sînt. Frumoasa statuie a doctorului Davllla nu este un monument. Putem să cercetăm ce devin vechile accepții ale «monumentului », dar să

observăm mai întîi că e firesc» necesar, obligatoriu chiar, să discutăm despre funcțiile șl realizarea ansamblurilor monumentale. Un «obiect» comemorativ are rosturile sale. Timpul amestecă urmele statuilor ocazionale. Din timp ne vin numai ansamblurile. Ele rezistă, ele fac forța și spiritul unor locuri însemnate. Ansamblul de la Tîrgu Jiu e compus din obiecte, dar ele conlucrează în cadrul ansamblului, dirijează și coordonează un întreg spațiu. O sculptură nu creează niciodată un halou deajuns de puternic ca să oblige sentimental un mare spațiu. Un artist cu vocația ansamblului o are și pe aceea a istoriei. De altfel, pentru istorie, obiectele implantate de om într-un loc nici nu sînt întotdeauna necesare. Cunosc locuri care au încărcătură istorică în absența unor statui sau altor obiecte. De aceea, cînd se spune Călugăreni toți ne gîndim la același lucru. Sau Codrii Cosminului. în mintea românului aceste locuri au toate datele emoționale ale ansamblului monumental. Ele degajă putere și simțăminte patriotice, ele angajează conștiința, O plombă (statuie, obiect comemorativ) de mari dimensiuni în asemenea locuri ar fi un sacrilegiu. Chestiunea se pune într-un mod asemănător și în mediul urban. O sculptură, indiferent că are sau nu calități monumentale, dusă din atelier într-un loc public oarecare, sau înălțată direct acolo, independent de istoria locului respectiv, nu devine monument. Pentru un

Funcția de monument

sculptor este decisiv să pătrundă « esențele », caracterul locului pentru care creează ansamblul. E un efort de selecție, de adaptare, de viziune. O știință complexă de sculptor și arhitect. Nu printr-o întîmplare mari ansambluri arhitecturale sînt creații ale sculptorilor.

OVIDIU MAITEC

Sculptură sau arhitectură, credința mea este că un monument e necesar «să transmită posterității amintirea unui personaj sau a unui eveniment», în fond a unei mari idei. N-ar trebui să pierdem din vedere niciodată că o lucrare monumentală, în stare să centreze emoțional o zonă urbană, nu are șanse de a se impune în absența unor mari semnificații. Funcția majoră a unui monument este realizată cînd opera poartă toate aceste însemne la care mă refer. în școală am învățat că monumentalitatea rezultă dintr-o fericită proporționare a formelor, a sensurilor. Mai tîrziu am înțeles că e vorba de o structurai e de profunzime, intimă, a raportu-rilor și semnificațiilor. Structurarea aceea miraculoasă care ne face să includem în sfera artei monumentale și statuetele de Tanagra și arcurile de triumf.

Toate încercările mele mai vechi pentru spațiul urban — lucrarea de la Televiziune, figurile unor personalități, m-au obligat să obsei V că-mi lipsesc cîteva lucruri însemnate pentru un creator de artă monumentală: o experiență proprie îndelungată, experiența unui trecut cu mari creatori de monumente și, în legătură cu aceasta, niște canoane precise, de referință. Cred că multor artisti de-ai noștri le lipsește tocmai experiența istorica a creației monumentale urbane. Suferă de aceea, șl arhitectura. Gnd nu poate să evoce

‘•«..MatUc poate fl 0 reulks

r parenta, discret constructivistă.

1*“ remarcabil efect monumo«Monument al

—

—

niște soluții arhitectonice probate de timp, creatorul de arhitectură — ca și sculptorul, ce altfel - produce lucruri monotone, valabile poate pe planșetă dar nu în viață. In sculptura mea dm ultima vreme îmi pun mai acut chestiunile contemporane ale crea· ței monumentale și în primul rînd conlucrarea cu spațiul. Lucrările realizate sînt, totuși, singurul fapt care te face să pătrunzi exact, acme ’n fondu problemei, numită atît ces трии «conlucrare cu spațiul urban». Ș> înțelegând, bineînțeles, nu doar relații geometrice, ci și semnificații.

PAUL VASiLESCU

E foarte cinicii de precizat ce este acela un mo“UTent. Mai bine zis. ce este el astăzi. O seu ptură istoncâ in toate datele tradiției sau un ansamblu ambiental? Un obiect, cu datele fizionomice alo unei persoane anume, cvocînd o idee sau un eveniment, ori niște forme, într-o dispoziție capabilă să creeze un sentiment, o stare de spirit ? Odinioară era mai simplu. Deși, nici altădată lucrurile nu au fost chiar întru totul clare pentru toată lumea. Un obelisc nu are funcție narativă. E un simbol. El stimulează memoria unui eveniment. Obeliscurile nu figurează ceva ce poate fi recunoscut de cel care-l privește, dar sînt monumente fiindcă au fost concepute pentru a transmite prin timp un mesaj. Mesajul îl simțim chiar cînd nu mai avem, practic, nici o informație din lumea care îl trimite. Cum se întîmplă să fie, de exemplu, statuile din Insula Paștelui. Un monument, indiferent cărui spațiu îi e destinat, urban sau natural, presupune și factorul dimensiune dar, în primul rînd, el presupune un tip de energie, o mare capacitate de șoc afectiv. Aceste caracteristici esențiale — energie, dimensiuni, relație cu ansamblul pentru care e conceput pot susține orice lucru care păstrează legătura cu tradiția. într-o vreme m-a preocupat realizarea unor structuri metalice de mari dimensiuni. Chestiuni, deci, de organizare a spațiului, de structurare afectivă. Omul care le traversa încerca unele impresii noi. Mișcarea lui, formele care păreau că se mișca odată cu el, diverse stări care se întrepătrund. Acum, iată, evoc în câteva lucrări recente personalități ale istoriei. Important, cred, este să adaugi la datele personajului pe acelea care s-au întipărit în conștiința oamenilor. Conștiința publică îmi impune să-l scot din scara umană, să ridic simboluri. în definitiv, îți alegi modul de expresie pe potriva a ce intenționezi să obții. Modalitățile diferite pot coexista, în aceeași epocă, în creația aceluiași artist.

Dacă Brâncuși utilizează ca mijloace de manifestare ordinea, forma foarte sintetică, evocarea elevată, atunci cînd concepe un monument sau un ansamblu, Anghel, cu aíre mijloace — deși tot de ordine e vorba, de un tip de organizare a formei, de raporturi între dimensiuni — obține de asemenea monumen-
mediului urban. Un monumenta' care rezultă din raporturi între dimensiuni. între c те^-·' interioare. Statuile lui Anghel nu impresionează prin mărime. Sînt puțini sculptorii care înțeleg asta. Statuile iui Anghel cu acea ererc e proprie actului monumental.

HORIA BERNEA

Condiția unui monument imi pare toarte clară i in esență el rùmine un semn ai epoca caie l-a realizat, chiar dacă e dedicat unui eveniment sau unei persoane a căror amintire e poate însemnata pentru un număr

oarecare de oameni, istoric limitat. Un monument autentic poartă toate caracteristicile semnului și atinge permanent, cu emoție înalta, o mare diversitate de sisteme de referință, privind fondul gmdini umane și eternitatea Nu prea ma interesează, ce credeau asinenii despre zigurac, dar ziguratul mă interesează ca mod de a viza eternul, Probabil cã un monument al timpurilor noastre trebuie să fie mai puțin «ai tă plastică » și mai mult emblemă, semn emblematic prin relație cu istoria, cu h’i inele caiactvi istice unei epoci, pi in dimen-
Un an«4jnblu « Tată tu tu » de Apostu U shuația du inonurnânt urban.
niște soluții arhitectonice probate de timp» creatorul de arhitectură ca și sculptorul, de altfel — produce lucruri monotone, vaia bde Doate pe planșetă dar nu în viață. In
I < 1
sculptura mea din ultima vreme îmi pun mai acut chestiunile contemporane ale crea-; ei monumentale $i în primul rînd conlu-
4 « <
era rea cu spațiul. Lucrările realizate sînt, totuși, singurul 'apt care te face să pătrunzi exact, adînc, ’n fondul problemei, numită atît
İ
des'.mpl.u «conlucrare cu spațiul urban». Și înțelegînd, bineînțeles, nu doar relații geometrice, ci si semnificații.
C ¥ ·
VASILESCU
£ foarte c ’cii de precizat ce este acela un monument. Mai bine zis, ce este el astăzi. O scu ltura istorică in toate datele tradiției
u
datele fizionomiei? ale unei persoane anume, cvocînd o idee sau un eveniment, ori niște forme, într-o dispoziție capabilă să creeze un sentiment, o stare de spirit ? Odinioară era mai simplu. Deși, nici altădată lucrurile nu au fost chiar întru totul clare pentru toată lumea. Un obelisc nu are funcție narativă. E un simbol. El stimulează memoria unui eveniment. Obeliscurile nu figurează ceva ce poate fi recunoscut de cel care-l privește, dar sînt
■
monumente fiindcă au fost concepute pentru a transmite prin timp un mesaj. Mesajul îl simțim chiar cînd nu mai avem, practic, nici o informație din lumea care îl trimite. Cum se întîmplă să fie, de exemplu, statuile din Insula Pastelui. Un monument, indiferent
I
cărui spațiu îi e destinat, urban sau natural,
dimensiuni. Chestiuni, deci, de organizare a spațiului, de structurare afecti/ă. O~u care le traversa încerca une'e impresi noi. Macarea lui, forme'e care păreau cá se mișcă odată cu el, diverse stări care se ''trecătrund.
Acum, iată, evoc în cîteva lucrar., recent»
personalități ale istoriei, importent, cred, este sa adaugi la datele persegua ae ace ea care s-au întipărit în conștiința oameni ior. Co* știința publică îmi impune să-l scot ci~ scara umană, să ridic simboluri. n de'*t;/r ît alegi modul de expresie pe potriva a ce *ce*-tionezi să obții. Modalități e diferite ρσ: coexista, în aceeași epocă, în creația ace.'-¡as
artist.
Dacă Brâncuși utilizează ca m oace de ** = *-festare ordinea, forma foarte sintetică, e.c-carea elevată, atunci cînd corcete un mo*.--
1

ment sau un ansamblu, Angrei, cu t te mijloace — deși tot de ordine e .orba de -t tip de organizare a formei, de raport-r mme dimensiuni — obține de asemenea ¡monumental ul. Statuile lui Anghe; sînt deșt.rate ev cent O
mediului urban. Un monumertu cure :d din raporturi între cmers „m. între c тe*i.гг interioare. Statuile lui Anghel nu impresionează prin mărime. Sînt purei seu ?:?* care înțeleg asta. Statui/e/u Anghei au acea energ.e proprie actului monumental.

BORIA BERNEA

Condiția unui monument îmi pare foarte clară: m esență e’ rcm'ne un semn ji eecc cure La rea/izac, chiar ceca e dedicat unui eveniment sau unei persoane и căror aminore e poate însemnata репсь un număr ocrecare de cumem, istoria ijin.tat. Un monument autentic poarta toate caracteristicile semnului și atinge permanent, cu emoție înaltă, o mare diversitate de sisteme de referință, privind fondul gmdiin umane și eternitatea Nu prea nta inter e>ea ci ce credeau asirienii despre ¡guiar, dar ¿iguiatul mă interesează ca mod de a viza eternul. Probabil ca un monument al timpurilor noastre trebuie sa He mai puțin v<4(tà plastică» și mai mult emblema, semn emblematic pnn relație cu istoria, cu î<h mele caracteristice unei epoci, prin Jimen-
Ui» 4il*anibiu « Î4ïà CU rii » U« Aposcu candida I4 țltuația de monument urban.
stoni. Caracterul emblematic e un mod mai sigur de a justifica prezența în mediul urban a unei construcții numite «monument» și șansa de a păstră întreg peste timp, de a transmite peste timp un conținut simbolic.

Marile monumente au fost întotdeauna produsul unor mari voințe și credințe. Aceste voințe se modifică odată cu epocile, cu vremurile. O epocă pozitivistă, cum e a noastră, pune oricum altfel, special, condițiile reprezentării ei prin monumente. Dimensiunea este, în orice caz, o problemă deschisă. Oare o epocă de mari transformări mai simte nevoia să-si fixeze caracterul în monumente-I
sculpturi ? După modele moștenite din alte moduri de viață? Oare, în virtutea inerției, a unor idei preluate prin școală, nu plasăm prea multe obiecte, cu funcțiuni plastice pe
rimate, în orașe, în locuri căutate de oameni ? E limpede că statuile din parcuri sau din piețe sînt, pentru publicul căruia ar trebui să i se adreseze, niște prezențe strict decorative, atemporale. Nu deasupra timpului, adică, ci în afara timpului, fără legătură cu nimeni și cu nimic.

ION VLASIU

As defini monumentalitatea ca. relație nece-» f
sară a formelor cu spațiul. Cum, cu ce sensuri expresive, cu ce forță de proiecție spațială? Toate acestea țin de talent și uneori definesc o personalitate. Deci avînd un caracter estetic esențial, fiind o componentă de drept a stil ului, nu poate lipsi nici unei opere sculptate, indiferent de mărime sau destinație.

Ca sculptor mă obsedează spațiul înalt. Cînd eram mic mă impresionau arborii, turnul bisericii, bolta cerului cu astrele. îmi plăcea și podul de lemn de peste Mureș, vechi de o sută de ani. îl priveam de sub el și măcopleșea, mai ales în amurg. (Culoarea este ambianța necesară a formei.) Ceva din aceste alternative spațiale urmăresc în monumentul Horia, Cloșca, Crișan, dar și alte lucrări, făcute mai de mult, pot fi asociate viziunilor simțite în copilărie.

în arta populara spațiul plastic este aproape totdeauna proiectat cu clară distincție a sensului; mai ales troițele și crucile din cimitire, toate sînt sculpturi care exprimă ingenios sensuri simbolice.
Chiar și obiectele cu rost practic, un stîlp de casă ori o unealtă, au uneori forme care depășesc estetica directă. A ridica la altă respirație aceste însușiri a fost pentru mine o străduință și un ideal de toate zilele.

NAPOLEON TIRON

Se petrece, cu sculpturile sau monumentele unui oraș, un fapt în aparență curios dar, la urma urmei, în firea lucrurilor: ele abia mai tulbură sensibilitatea cetățeanului, hărțuit de toate obligațiile existenței urbane, abia dacă îl mai interesează. Omul devine indiferent la subtilități de ordin estetic. Astăzi, după opinia mea, sculptorul trebuie să conceapă și să realizeze spații ambientale complexe, unde obiectele de artă — adică lucrul sculptorului propriu-zis — să poată comunica, iar oamenii să se simtă îndemnați să caute aceste spații, să le caute liniștea, echilibrul, seninătatea spirituală. Proiectul de monument pentru Piața Unirii din București, pe care l-am prezentat la un concurs recent, l-am gîndit astfel, ca pe un spațiu monumental organizat cu obiecte (coloane, ecrane modulate) destinate a crea o atmosferă pură, armonioasă. Cetățeanul să aibă aici răgazul și, mai cu seamă, posibilitatea de a recepta un tip de monumentalitate care nu amintește diiect o persoană sau un eveniment. E vorba de un monument dedicat Unirii - monument foarte drag nouă — care aș vrea să sugereze unele sentimente general-umane, o comuniune de spirit, o umanitate împlinită. Altfel, o sculptură bună poate să apară un lucru nepotrivit, un adaos, dacă locul public unde e amplasată nu a fost conceput să o primească Cadrul este cel care comandă sculptorului. Mă gîndesc, afîrmînd asta, la Pescui, la simplitatea înțeleaptă, majestuoasă.
« Horea» de Romulus Lad^n /лік \ viguros de stil monumental/ ^’ exemP| a grupului «Regele și Regina» de Moore și la cadrul În care e amplasat, pentru care a fost realizat. Sau, altcumva, să ne imaginăm ce ar fi ansamblul de la Tîrgu Jiu strămutat în mijlocul Capitalei ? !

PAVEL ILIE

Mă interesează spațiul, Mișcarea omului în spațiu, relațiile dintre om și spațiul natural sînt lucruri care mă atrag. Imensitatea spațiului în Bărăgan m-a stăpînit întotdeauna. Măreția, monumentalitatea lui, sentimentul ordinii, al împlinirii, al veșniciei, sentimentul comuniunii perfecte a omului, a țăranului, cu locul, acestea sînt situații pe care le trăiești, nu le construiești. ЛИа/ important decît sa construiești obiecte este, dupâ credința mea, sâ-ti stimulezi capacitatea de a sesiza și a

Proiect pentru monumentul « Unirii», această colonadă (Napoleon Tirón) propune un «semn al locului», amintind alba arhitectură pontică imaginată de loanide, personajul lui G. Căli-nescu.

trâi relațiile din natura, de a imagina afectiv relații noi. O operațiune poetică, în fond, care mie îmi dă uneori mai multe și mai bune satisfacții intelectuale decît producerea unui obiect. Am vrut să aflu și în alte locuri — în Scoția, bunăoară — un ce comun cu Bărăganul, pe care eu îl știu și îl simt intens. Multe elemente comune între aceste spații de pe glob, dar enorm de multe deosebiri. Spațiul ca purtător de spirit este acela care deosebește un loc de altul. Alte umbre îl f
străbat.
Proiectele mele în ultima vreme stau toate sub semnul realizărilor ambientale, al afectelor și umbrelor emoționale, care ne vin din

vechime, din istorie, din viața așezată de mii de ani pe același loc. Aș vrea să precizez că nu consider observațiile acestea inatacabile.
I
Cînd afirm că mi se pare mai important să imaginez situații posibile, de pe pozițiile artei conceptuale, decît să creez obiecte, sînt conștient că e un mod de a vedea arta tot atît de relativ (sau de vulnerabil) ca oricare
altul. Că o figură, în tiparele creației tradiționale de monumente, ramine oricînd un fapt de artă valabil dacă are forță de sugestie. Forța ei e de stimat, indiferent dacă o lucrare ne place sau nu. Personal, acord ideii de monumentalitate unele sensuri poetice. Am realizat machetele unor așezări rurale și urbane. Ca un artist, nu ca un arhitect. Deși, se înțelege, țin cont de o seamă de legi fundamentale ale arhitecturii.
Intenționez — prin proporții, prin calitatea plastică a elementelor — să îndrept sensibilitatea omului către vechi, către istorie, către tot ce e durabil în așezările românești, către spiritul unui spațiu. Atribute, de altfel, ale monumentalului. Intr-un astfel de loc obiectele pot pieri, pentru că obiectele sînt perisabile. Spațiul încărcat de spirit, unde aceste obiecte au existat în relații, e caoabil
V · A
să le sugereze, să le refacă în conștiința unui om pregătit să recepteze estetic realitatea. Adevărurile preocupărilor mele vin perma-

vecinătate a altor aglomerații
na-
loc înt ide ibil nui
rd
ari
nu
>nt hi-
fi-
nn
« Arcașul » lui Jalea (Constanța) prefigura raportul lingvistic între ordinui clasic al vizua-lităţîi și specificul istoric al locului.
nent din sensul monumentalului, așa cum mi-l dă spațiul unic al Bărăganului.
Lea ìli-tre
ȘERBAN EPURE
De fapt, nu se poate vorbi de monument în sine, ci de ansamblul monument-ambianță. Acest ansamblu este locul de conjugare fericită sau nefericită a trei grupuri de valori : valoarea intrinsecă a « obiectelor » ce compun monumentul, valorile estetice sau de altă natură imprimate de artist ambianței imediate și valoarea culturală reglată de starea emoțională, la momentul respectiv, a spectatorilor. Mai simplu vorbind, el este locul unde va avea loc un discurs exprimat în termeni de valori spirituale pe care oamenii-artiști le imprimă în obiecte și spații spre a fi citite de oamenii-spectatori.
înainte de toate, grupul obiecte monumenta le-
ambianță trebuie sd |ie un sistem creator de loc și capabil sd capteze psihologic atenția oamenilor. Pentru aceasta el trebuie să fie pus prin sine însuși în valoare: fie că disto nează cu tot ce este în jur fiind o pauză, un «respiro» în continuitatea unei sistematizări, fie că este o subliniere culminantă într-o succesiune de configurații urbanistice»

fie că se impune prin suprasolicitarea bruscă a percepţiilor etc. Dar indiferent de procedeu, el trebuie să fie acel loc preferenţial spre care să se îndrepte interesul publicului, De fapt, scopul final al oricărui grup momb ment-ambianţă este de a rămîne întipărit în memoria spectatorului, ceea ce implică nu numai o regie subtilă a tuturor elementelor de lucru ale artistului, dar şi o cunoaştere a sufletului omenesc. O anume stare de spirit este profund afectată nu numai de ce se vede, ci şi de ce se aude, ce se simte, de lumina şi ora zilei, de culoarea şi calitatea solului, de configuraţia geografică sau urbanistică, de prezenţa în
sociale sau tocmai de lipsa lor» do faptul cA vizitează în linişte mau în zgomot etc, Pentru că, după cum se îmbină aceste elemente, acţl· unea artistului este subliniata sau vulgarizată Dar, Indiferent de procedeele folosite, savante sau mal puţin savante, discursul spaţial» pentru că despre asta este vorba, impune dacă este « vorbit » cu convingere şi aplicat cu rigoare,
Să evoc grupul de la Tîrgu Jiu (dat strict în viziunea originală a lui Brăncuşi), sau piraml· dele, sau sculpturile ecvestre ale lui Donatello, sau construcţiile lui Gaudi, sau che altele? Toate sînt măreţe pentru că şînt ideal conjugate cu tot ce este în jur, nemaivorbind de valoarea lor intrinsecă, Sau Dragomirna, Este superbă. Dar tară dealurile care o ocrotesc, fără stejarii seculari, fără zidul de incintă şi potecile înguste ce ar fi ea? Monument este şi Dragomirna, dar şi tot ce este în jur, că, i unele se implică pe celelalte, iar toate sînt « modelate» de voinţa şl simţirea artistului,
Anchetă realteatd de TUDOR OCT AV/AN

’¡U ' ·
X.Ул Л . ! ·...

nent din sensul monumentalului, aşa cum mi‘l dà spaţiul unic al Bărăganului.
ŞERBAN EPURE
De fapt, nu se poate vorbi de monument în sine, ci de ansamblul monument-ambianţă. Acest ansamblu este locul de conjugare fericită sau nefericită a trei grupuri de valori : valoarea intrinsecă a «obiectelor» ce compun monumentul, valorile estetice sau de altă natură imprimate de artist ambianţei imediate şi valoarea culturală reglată de starea emoţională, la momentul respectiv, a spectatorilor. Mai simplu vorbind, el este locul unde va avea loc un discurs exprimat În termeni de valori spirituale pe care oamenii-artişti le imprimă în obiecte şi spaţii spre a fi citite de oamenii-spectatori.
fnainte de toate, grupul obiecte monumentale-
« Arcaşul » lui Jalea (Constanţa) prefigura raportul lingvistic între ordinui clasic al vizua-lităţiî şi specificul istoric al locului.
ambianţei trebuie sd fie un sistem creator de loc şl capabil sa capteze psihologic atenţia oamenilor. Pentru aceasta el trebuie să fie pus prin sine însuşi în valoare: fie că distonează cu tot ce este în jur fiind o pauză, un «respiro» în continuitatea unei sistematizări, fie că este o subliniere culminantă într-o succesiune de configuraţii urbanistice,
fie că se impune prin suprasolicitarea bruscă a percepţiilor etc. Dar indiferent de procedeu, el trebuie să fie acel loc preferenţial spre care să se îndrepte interesul publicului. De fapt, scopul final al oricărui grup monument-ambianţă este de a rămîne întipărit în memoria

spectatorului, ceea ce implică nu numai o regie subtilă a tuturor elementelor de lucru ale artistului, dar și o cunoaștere a sufletului omenesc. O anume stare de spirit este profund afectată nu numai de ce se vede, ci și de ce se aude, ce se simte, de lumina și ora zilei, de culoarea și calitatea solului, de configurația geografică sau urbanistică, de prezenta în vecinătate a altor aglomerații sociale sau tocmai de lipsa lor, de faptul că se vizitează în liniște sau în zgomot etc. Pentru că, după cum se îmbină aceste elemente, acțiunea artistului este subliniată sau vulgarizată, Dar, indiferent de procedeele folosite, savante sau mai puțin savante, discursul spațial, pentru că despre asta este vorba, impune dacă este «vorbit» cu convingere și aplicat τυ rigoare.

Să evoc grupul de la Tîrgu Jiu (dar strict în viziunea originală a lui Brâncuși), sau piramidele, sau sculpturile ecvestrealelui Donatello, sau construcțiile lui Gaudi, sau cîte altele? Toate sînt mărețe pentru că sînt ideal conjugate cu tot ce este în jur, nemaivorbind de valoarea lor intrinsecă. Sau Dragomirna. Este superbă. Dar fără dealurile care o ocrotesc, fără stejarii seculari, fără zidul de incintă și potecile înguste ce ar fi ea? Monument este și Dragomirna, dar și tot ce este în jur, căci unele se implică pe celelalte, iar toate sînt « modelate » de voința și simțirea artistului.

Ancheta realizata de TUDOR OCTAVIAN

19

Două lucrări premiate la concursul ‘η\βχ. al LhA.P. de monumente pe temă .

« Ștefan cel Mare » de Paul Vasllescu și « I*1* Viteazul » de Mlrcea Spătaru — propuner pentru o statuară memoriali clasic-solem"

20

între aceste „ansambluri1·, unul ţn funcţiune, celălalt încă utopic (ton Condicscu), este o relație obiectivă care ispitește nu corn» parația, ci asocierea determinată între un peisaj tehnic real și o formalizare spațială tehnologică (sferă mobilă, cu mișcare lentă, pe un podium).

Despre gîndirea artistică actuală, sculptură si structurarea spațiului

1. Dacă încercarea de prezentare a cîtorva probleme ale sculpturii actuale și a cîtorva lucrări cu valoare de simptom al noutății în gîndirea creatoare va suferi de o oarecare indecizie terminologică, ea apare ca un reflex — e drept că indirect — al înseși soluțiilor artei contemporane, tot mai evident preocupată de găsirea unor căi pentru a depăși antinomia artă-viață («Arta», citim în Manifestul realismului din 1920, «nu trebuie să rămînă un sanctuar pentru inutili, o consolare pentru disperați și o justificare pentru leneși. Arta ar trebui să ne însoțească oriunde pulsează și acționează viața : la bancul de lucru, la masă, în repaus, în joc, în zilele de lucru și în vacanță, acasă și pe stradă, astfel încît flacăra vieții să nu se stingă în umanitate»). Corespunzătoare acestui fenomen este și ajustarea «din mers» a vocabularului critic. Sacrosanctul termen opera de arta se cere, de foarte multe ori, înlocuit cu acela de eveniment artistic, de situație artistica, după cum, în anumite condiții, deja dictate de producțiile actuale, « ordinea artistică » renunță la delimitarea teritoriului ei, pînă la o posibilă confundare cu «ordinea naturală». Un articol despre sculptură ar trebui să înceapă cu o întrebare : care este, astdzi, domeniul sculpturii? Aceasta deoarece destul de multe fapte artistice actuale nu sînt «acoperite» satisfăcător prin definițiile actuale [sculptura = «modalitate de expresie prin mijloace de comunicare

vizuală avînd drept specific crearea de obiecte din materiale dure (piatră, lemn, metal) sau friabile (ghips, fildeș, os, teracotă, sticlă) și înfațișînd, cu predilecție, figuri umane sau numai forme pur și simplu, care, ca și obiectele sau ființele vii, pot lua un loc în spațiu »... cf. Dicționarul de estetlcâ generala], iar folosul unor definiții mult prea generale (de tipul «sculptura este arta de a impune spațiului unele volume ») sau stu-diat-paradoxale («sculptura este un spațiu indicibil », Le Corbusier) este extrem de redus,
Pentru o serie de creații care scapă definițiilor existente ale sculpturii și deoarece sînt greu de precizat limitele ,,’| pent“ eventual, să le expediem «dincolo de sculptură » soluția momentană pare a fi «decretul » personal (aceasta este o sculptură aceasta nu este o sculptură) și, bineînțeles! așteptarea verdictului acceptare sau nu — <<categoriei statistice» - marelui public
2. « . . .de fiecare dată e nevoie de o nouă
provizie de substantive și de adjective, înainte de război erau la modă cuvinte ca „sensibilitate", „dinamic", „muzical"; acum însă (prin 1921 - n.n.) pietrele de boltă ale vocabularului critic sînt „construit , „dens , „arhitectură". Un vocabular de felul acesta poate dura de ia trei la cinci ani, Același lucru e valabil și pentru conținut». Nu numai cei dispuși să continue mușcătoarea ironie a lui Massimo Bontempelli, aducînd-o la zi, ci toată lumea se poate pune de acord că printre cheile de boltă ale vocabularului critic al anilor noștri se află neapărat — alături de structura, pînă de curînd un fel de factotum în domeniul științei, artei, filosofiei — cuvîntul ambient, « sesamul » tuturor viziunilor integratoare. Termenul, caracterizat printr-o remarcabilă lipsă de precizie, se referă la o situație, la o desfășurare, la o participare. (Artaambientală poatefi înțeleasă ca un anumit tip de sculptură, dar și ca o specie de spațiu arhitectonic și chiar ca o acțiune înrudită cu cea teatrală.) Se înțelege că ne vom referi în continuare mai cu seamă la unele formule de ambient sculptural, neluînd în discuție sculptura ca (după clasificarea, chiar dacă discutabilă, propusă de Jean Selz): figurație ieșită dintr-o tradiție clasică; figurație distan-țîndu-se de real; tendință suprarealistă; creare a unei zoologii fantastice; reprezentare a corpului uman sub o formă degradată; reducere a corpului uman la starea de obiect; schematizare a corpului uman apropiată de abstracție. Nu intră, subliniem, în obiectul acestei prezentări modalitățile sculpturale ce oferă o posibilitate de « trimitere » la figura umană, nici în sensul pronunțai și profesat de Matisse — sculptorul : «Un corp uman este o arhitectură de forme îmbucîndu-se și susți-nîndu-se unele pe altele, comparabile cu un edificiu în care toate părțile diferite joacă un rol în ansamblu» deși aici, ca și în alte cazuri pe care nu le luăm în considerare, ideea de structura* este oarecum presupusă,
* Structuralitatea, însușire universală a materiei, a fost definită ca o expresie a capacității de organizare a obiectelor și fenomenelor, de închegare în totalități omogene, în structuri. La toate nivelele de organizare a materiei, cunoașterea operează cu sisteme, cu entități care au structură, nu cu individualități, «Sistemi// — scrie Foucault — este un ansamblu de relații care se mențin, se transformă independent de lucrurile care le leagă». Direcțiile de interpretare structuralistă (epistemologia genetică, holismul) acceptă termenul de structură în s®ns de interacțiune, complex de relații, totalitate (din bibliografia românească recentă asupra problemei lucrările lui Ion Tudosescu. Determinismul și știința, Ed Științifică, 1971. și Ideea de unitate a himii In gîndirea filosofici contemporani în volumul Existența,

cunoaștere, acțiune. Ed. Științifică. 1971 piecum și Ion Pascadi, Metoda structuralista în abotdarea operei. în volumul Noi criterii, noi direcții n cercetarea estetica, Ed, Dacia. 1972). Utile sînt distincțiile cu care operează Ion Pascadi între structuralismul modelelor («structura nu este un obiect sau o parte a acestuia, ci o virtualitate care permite Ideal de relații;· ¡ modelul ‘esteprostul Vhe nivel de generalitate . ;ne ,a un
lucru limitat de caracterul său mai"ales^tatic cantitativ ») și structuralismul formelor ffarml rolul unei construcții informative este ЛгЛЛГЛ fenomenologic ; se ocupă cu « trsi+.a β cercetata individul în cunoaștere precum ' anga)ează că «arta poate fi ma1bineP surprind tura-formă decît prin structura-model »P UC’
cel puțin dacă avem în vedere numai nivelul strict etimologic (structură vine de la substantivul structura, cu înțelesul de construcție și de la verbul struere = a clădi). De altfel Francastel a arătat că structurile au făcut parte întotdeauna din artă, formele fiind suportul lor.

3. Cercetarea artistică nu poate rămîne indiferentă — decît cu riscul, nedorit, al dezin-serției din realitatea contemporană și al pierderii conștiinței alterității — la stadiul actual al gîndirii științifice și tehnice. (Probabil nu e lipsit de interes să notăm că Derek de Sola Price, autorul legii de creștere în ritm exponențial a cantității de informație științifică și tehnică, arată că 80—90% din întreaga activitate de cercetare, efectuată de la începutul istoriei umane, se desfășoară în prezent.) Toate demersurile de organizare a spațiului presupun conceptul structuralist de apropriere a realului. Nu este vorba despre o extrapolare, ci de apelul la o metodă de cercetare (noțiuni structurale au existat la primii constructiviști, înainte de «descoperirea» structuralismului). Constructivismul, s-a spus, este o metaforă a raționalității lumii. Concretul-si stern este astăzi conceptul central în toate domeniile despre obiect (științe dar și arte) și are ca atribute fundamentale inte-grativitatea, pentru societate, și globalitatea, \ pentru natură. Teoria generală a sistemelor, 1 care cercetează izomorfismul sistemelor ; J holismul (holos = întreg) ca principiu ce stă F la baza tendinței generale către sinteza universală, ca tendință de înțelegere unitară a naturi i-omului-uni versul ui (inepuizabil itatea în adîncime a sistemelor) care a dat un impuls
științelor naturii prin fundamentarea ecologiei — față de care unele direcții artistice, să le spunem bio-ecologice, se arată deosebit de sensibile prin construirea sau « luarea în posesie » a unor domenii, fragmente de lume; stabilirea marilor sisteme de structuri (cele matematice, matematica fiind întotdeauna un «imens rezervor de forme abstracte», cele topologice, definite prin noțiunile intuitive de vecinătate, limita, continuitate) — și cele enunțate aici nu sînt decît sfioase « atingeri » ce nu depășesc și nu intenționează să depășească « punerea problemei » — indică cercetătorului artistic posibilitatea unor concretizări aplicative (față de care nu de puține ori artistul, autorul se găsește în postura domnului Jourdain).

4. Există un paralelism metaforic, scrie Vicente Aguilera Cerni (D'Ars nr, 45/1969), între metodele matematice și comunicarea artistică. Aceste metode contribuie la profilarea unor posibilități metodologice anterioare experienței artistice. Cu introducerea similitudinii și analogiei de relații apare noțiunea de structură (iar acestea pot naște familii, categorii de structuri). Aici intervine observația că numai constatarea structurilor nu determină ierarhiile

valorice: «aerul de familie», de care vorbește Dorfles (Pentru sau contra structuralismului, fragmente în Arta nr. 1/1971) este înșelător, apt să și genereze un teren propice pentru o supraproducție a noii «birocrații estetice»; se poate ajunge la o situație pe care o semnala încă Goethe, «sînt posibile astăzi producții nule, fără a fi proaste. Nule, fiindcă nu au
Natura și cultura nu sînt opuse, ele acționează ca antinomii numai în sfera Conceptelor ab* stractc; relația nattiral-artifîcial poate fi o ternă generală; tehnicitatea realizabilă în sfera tehnologici artistice conține un element poetic difuz. Acestea ar fi cîteva dintre datele generale ale gîndirii artistice a lui Mircea Spătari», ca plastician, tehnician — experimentator de materiale și de procedee tehnice. «Timpii» analizei structurale — descompunere și recon-stituire — se impun cu evidență în configurările sale ce urmăresc un arhetip (al unui adevăr subiectiv sau obiectiv). Descompunerea se produce pînă la insistența asupra unei etape a muncii sculptorului — a sculptorului «prin adăugare», care produce «negative» și care e la antipodul sculptorului « prin eliminare», al cioplitorului. Negativul, «tiparul» — multe lucrări ale lui Spătaru se numesc tipare, este și el supus unei negativări. Bazat pe ambiguitatea conținînd ' conținut, în tipare golul devine formă. Lucrarea amplasată lîngă centrul de radio din Cluj reamintește că sculptorul poate să deplaseze accentul în «întrebuințarea» arhitecturii: în acest caz, prin cercetarea structurilor naturale, cu trimiteri la « obsesii geologice» și prin limbajul cantitativ se corectează obiectul arhitectonic « plantat», se asigură legătura cu peisajul altfel decît printr-o operație de arhitectură peisagistică. încă o remarcă în directă legătură cu sensul limbajului cantitativ — evidentă și în ambientul Gard între casa lui... — Spătaru ajunge să verifice, pe căi absolut personale, ceea ce a exprimat Pol Bury:« viteza limitează spațiul, lentoarea îl multiplică».

Printre « organizatorii de spațiu» preocupați de realizarea unor amenajări formale pentru a face mai armonios cadrul vieții se numără și Ion Condiescu. «Ambientul» realizat de el Ia Costinești este mai legat de o «funcționalitate» directă (un grup de elemente dispuse în evantai sînt gindite să servească și ca bănci). Condiescu se arată foarte atent la ceea ce s a numit « formula biologică a logicii » (Eugenio d’Ors). Organicitatea viziunii — verificată și de inteligenta explorare a «fundalului», astfel că relația cromatică — piatră albă, mare, cer — face din lucrare o « insulă», un concentrat de spațiu mediteranean — se răsfrînge și în tectonica lapidară a elementelor simple (simplex are înțelesul prim de obiect cu o singură cută). Proiectul desenat (p. 22) — un mobil cu traseu aleatoriu — poate fi considerat si ca analiză a unui singur punct de vedere, aici fiind vorba de limită. Opera ca loc calificat în spațiu definește spațiul prin limite.
conținut; nu proaste, deoarece în mintea autorului plutește o formă generală proprie bunelor modele». «Departajarea» vine prin luarea în considerare a epistructurllor, a elementelor secundare, a «umpluturii» particularizatoare.
Să urmărim autoexplicarea unui demers artistic : «Lumea Relațiilor există înainte și în afara elementelor / valoarea elementelor nu este decît o referință descriptivă a relațiilor/ Elementul nu este decît un factor secundar pe care îl utilizez ca să comunic noțiunea mea despre Relații/Re/aț/z/e exclud concepția vidului/ (s. n.). Relațiile sînto

existentă autonomă/ îmi realizez operele în funcție de această existență» scrie autorul penetrabilelor, extensiunilor, progresiilor, Soto, care, într-o altă ocazie, proclamă: «Noi înotăm în trinitatea spațiu-timp-materie ca peștii în apă». Spațiul nu mai este înțeles ca volumul ocupat de dimensiunile obiectului artistic, ci ca expunere situațională; cercetările actuale au renunțat la o definiție sistematică a spațiului : acesta «se dă» în suma calităților vizuale, obiectuale, tactile, sonore, în tensiunea lor (cf. Alberto Boatto, Spațiul prezentului, în Metro nr. 13/1968). Boatto se folosește de noțiunea de cîmp, preluată din psihologia topologică (porțiune de spațiu circulant de la centru la periferie). Spre deosebire de «structurile primare», care tind să dizloce spațiul pluralizat de centru și prezintă o ordine axială centripetă, în cazul ambientului se dă naștere unui cîmp în care spațiul e masat la periferie ca orizont-limită. Acest «fragment de hartă» se citește ca un parcurs, un itinerar și introduce noțiunea de durată.
Adiția multiplică locurile spațiale și ambientul este considerat ca un răspuns la generalul «spațiu fragmentar al modernității, adică montajul ». în acest sens – consideră Boatto
– tehnicile ambientale pot fi apropiate de acelea ale asamblajului, Ambientul, în sensul cel mai larg este – după definițiile curente– orizontul în care se desfășoară orice activitate și conștiință globală a omului, ceea ce se prezintă în primul rînd experienței lui vizuale, dar nu numai acesteia, aici intervenind elemente fiziologice, constante de ordin psihologic [ambientul este deci legat de comportamentul total, determină afinități, contraste, contacte, rupturi etc. pentru « persoana ca regiune diferențiată în spațiul vieții» (Kurt Lewin); opera nu mai este «un obiect de parcurs cu privirea»]. Ambientul este pe de o parte situație momentană, pe de altă parte, mediu. Ambientul cu implicare artistică, producție integrată cîmpului generic al culturii, îndeplinește – ca să folosim cunoscuta distincție a lui Galvano della Volpe
– caracterul de intelectualitate (ca universalitate) și icasticitate (ca particularitate).
Cum e normal, modificările se desfășoară mai cu seamă pe terenul «particularităților».
5. Secolul care a trecut de cînd contradictoriul Ruskin își exprima opiniile despre rolul artistului (« Rolul artistului peacest pămînt este exclusiv acela de a fi o făptură care simte și care vede. Nu cade în sarcina lui să gîndească și să judece și nici să discute sau să știe») a reușit să infirme (aproape) total părerea lui, punînd, dimpotrivă, în lumină adevărul marxist : « Pînă în prezent, ignoranța nu a servit nimănui, niciodată »; un numărînsemnat

•7
Printre semnele unei noi estetici în siune este și o alții modalitate de receptare a« cadrului natural», modalitate ce nu arc nimic, sau foarte puțin, cu atît do cunoscuta admirare a « priveliștilor frumoaso». O intervenție în peisaj, fără absolut mei o intenție artistică, poate stîrni – fiindcă loc structurat, ambient real, cu adevărat real – un interes artistic. O « parazitare» de peisaj, ca de exemplu (deoarece am la îndcmînă o fotografie), un banal teren pregătit pentru cultivarea hameiului din comuna Acățari, județul Tîrgu Mureș5 se poate număra printre lucrurile reclamate estetic.
Alinierea structurală expusă de Adina Țucu-lescu în parcul de la Mogoșoaia – cu ocazia Congresului internațional de estetică – apelează

la relațiile primare de juxtapunere, succesiune, mișcare, adiție, care sînt fundamentele experienței de toate zilele. Sînt clemente ale unui «nou peisaj»; îmbinări de «crose» din lemn colorat în roz și galben (culoarea netă, vie, este o trăsătură de unire între sculptură și obiectul industrial, introdus în «folclorul urban» de consumatistica pop'artei) și care, unele, dacă ținem la o sugestie imaginativă, « au aerul» unor fragmente de insectă.
4 Cîmpul de acțiune al artistului e gigantic, c întreaga natură? în actualitate, metafora lui Poc « Am gravat cuvîntul meu pe fața muntelui și mi-am trasat minia în Inima pămlntului » îșl găsește materializarea într-un fol de traducere ad litteram. Proiectul Iul Horla Bornea «marcaj pentru Infinit» prevede străpungerea, « pătrunderea » în cîteva înălțimi muntoase - proiectul este localizat șl se dau șl « moduri de folosire» în practică - și înseamnă transformarea unul spațiu natural de dimensiuni uriașe, pînă aici «spațiu Indiferent» -iar o proiectare înseamnă un spațiu Imaginar care nu poate fi spațiu indiferent - în loc rațional.
Există o artă care nu mal evocă prin nimic natura, gestul de înstăpînire (viața se poate Interpreta ca spațiu prin faptul că pune stă-natură arnblantS) ~ f"P' ar'l«lc - dovine

dintre plastidenii contemporani consideră că sarcina lor de operatori culturali este să gîndească, să judece, să discute și să știe. Este evident efortul de ieșire din condiția marginala a artistului prin inserția, prin implicarea în viața societății. Este vorba de asu-marea unui rol dintre cele mai însemnate în cadrul gîndirii contemporane, cum s-a spus, saturată de abstract și avidă de concret. In aceste condiții survin unele mutații care se cer subliniate: arta nu are numai — conform tradiției umaniste — o funcție catartica, ea devine o funcție comunicantă; arta nu este numai — conform tradiției umaniste — o transmițătoare de valori universale (căci valoarea nu este «universală» decît pentru clasa care a stabilit-o) și încetează să mai fie o formă de perfecțiune, așa cum se menține încă în conștiința unei părți a publicului, de unde o serie de neînțelegeri funciare. Tentativele artistice experimentale se constituie în modele operatorii și exploratorii.
Dacă prejudecata îngustimii corporative (specializarea pictor, sculptor etc.) începe să se
Creația lui Pavel Hie poate fi considerată un exemplu de abordare apofantica. In lucră" rile lui este urmărită degajarea unei spiritualități a spațiului autohton; ele sînt fragmente ale unui vast — și niciodată terminat — proiect ecologic.
În unele privințe — în afară de, bineînțeles, repertoriul materialelor naturale folosite — el subscrie la idei ale artiștilor numiți, cu un termen înglobant, geomorfologiști.
Hie evită însă trecerea la antiformă, teoretizată de unii reprezentanți ai direcțiilor geomorfologismului. Faptul este evident atît în lucrările mai vechi — modele de alfabet topologic (structuri închise în alte structuri închise) obiecte-situațîi din crenguțe și tije din lemn colorat (unite prin « destinul liniar», ca verticalitate — orizontalitate și funcționînd ca desen in spațiu), împletituri din nuiele — cît si în cele prezentate recent la expoziția lui de la Edinburg).
Din descrierea comportamentului său productiv nu poate lipsi nici constatarea că fragmentele acestui proiect « deschis » au ca trăsătură

de unire calmul – iar calmul, explica Ralea, «conține în el intrinsec o virtute estetică» și care, pentru o epocă artistică atît de agitată, devine o virtute morală, acționînd în sensul unei igiene intelectuale individuale și colective’
risipească, o altă endoxă suspect de drag multor artiști este proba «aspectului unitar » al producției aceluiași artist, după care asemănarea, facila recunoaștere a «aceleiași mîini » ar indica artistul «format». Se pierde însă din vedere un lucru de mult stabilit in psihologie (J. P. Guilford), anume că, pe lîngă gîndirea convergenta (ce dă un răspuns corect sau poate alege răspunsul cel mai bun sau convențional) există, cu egale drepturi, gîndirea divergenta (investigarea în direcții multiple, o mare varietate de răspunsuri). Este semnul inteligenței (ca rapidă acomodare și prevenire ¿«șocului viitorului») cercetătorului artistic, adecvarea la noua, diferita sarcină propusă și nu la propriul trecut.
Unii dintre artiștii la care ne vom referi sînt caracterizați prin simptomele comportamentului proiectual (fie că lucrările se află «la fața locului» sau sînt anunțate numai de modele-machete sau preanunțate de desene). Poate nu e lipsit de interes să reamintim aici factorii generali ai creativității conform tabelului lui Guilford : sensibilitatea față de
« problemă »/reflex¡biIitatea spontana/ aptitudinea de a gîndi abstract/ originalitatea/ fluenta ideațională/ aptitudinea de a vedea asemănări și deosebiri/ aptitudinea de a restructura, de a organiza, de a elabora, între soluțiile extreme – absolutism tehnologic « viitoristic » și absolutism paseist (acesta este principalul teren de^<<neînțelegere » între artiști) există o gamă întinsă de posibilități, dar termenii comuni – și variabili – sînt arta și natura. Arta opusă naturii (ultima caracterizată de improvizație, de spontaneitate) era deja o temă a retoricii antice; un eveniment îl constituie recunoașterea «soluției » artei orientale, opera naturală (« natura, printr-o răsturnare ciudată, este plină de obiecte de artă și arta este plină de curiozități naturale» scria încă Focillon). Această reciprocitate e subînțe-leasă în activitățile artistice arhaico-moderne (cum numește Bi hal j i-Meri n producțiile land-art-ei).
6. La sfîrșitul acestor prezentări (s-ar fi putut adăuga și altele, să amintim proiectele de ambianțe cinetice ale grupului timișorean Sigma sau construcțiile lui Paul Vasilescu) se cuvin regrupate – și rezumate – cîteva constatări. Una din ele ar fi îmbucurătoarea observare a unei specificități naționale, foarte accentuată la unii artiști prezentați, dar care nu se realizează pe calea, destul de simplă, a unei «arheologii țărănești», cum se întîmplă în alte ocazii. Lucrările reafirmă din plin părerile unor gînditori români în această privință. «O operă de artă», scrie Blaga, «devine națională prin ritmul lăuntric, prin felul cum tîlcuiește o realitate, prin adînca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul care niciodată nu se dezminte față de un anumit fel de a fi și prin ocolirea altora. Astfel, o operă de artă poate să fie națională chiar fără de a cuprinde în zalele ei nici un singur element etnografic» (s.n.). «Consider caracteristic pentru psihologia românului », scria A. Joja, «apolinizarea fondului dionisiac, disciplinarea și inflexiunea patosului violent la exigențele formei și măsurii».
Artiștii, s-a spus, nu sînt niciodată aeroliți. Accesul la sfera cunoștințelor artistice – și nu numai artistice – ale epocii și participarea la lărgirea lor este o strictă necesitate de care depinde comunicarea eficace. (Acest fenomen nu poate fi nicidecum considerat

«ciupeală » în urma călătoriei în străinătate— căci există și o asemenea părere de oarecare circulație, părere neculturală, simplistă, și m fond jignitoare pentru «breaslă» și care nu e capabilă să sesizeze nefuncționalitatea in actualitate a unor criterii estetice ținînd e o comodă moștenire.) Ideea de atîtea ori exprimată, anume că arta nu e un bun conferit penti и totdeauna, că este o funcție, și ca atare este o relație, trebuie avută mereu în vedere. Referitor la modul de fructificare a acestoi lucrări, majoritatea conțin sugestii Pθη 1 n i estructuraren ambianței urbane, unele pentrU re20,v^rea unei vechi sînt dìnt ldlntresat?i ora?· Artiștii prezentați si cir te Cei ce vor^esc «limba» spațiului vieții1 01 Clealle este 0 angajare în favoarea '

MIHAI PRIȘCU

χ

^' ми^п1Ю11'e1 aP';п,,и ,п fcoald», organizad
1079 de orlc decorative dm Parii în decembrie

FORMARE Şl INFORMARE ESTETICA

Afirmația ca limbajul artei nu poate fi descifrat spontan, fără o pregătire prealabilă, fără o inițiere în convențiile și specificitatea discursului metaforic a devenit de mult un loc comun. Dar acest adevăr— cum se întîmplă adesea cu adevărurile foarte cunoscute — este nu o dată uitat cînd se formulează sarcinile majore ce revin artei noastre în raport cu procesul complex de făurire și dezvoltare a conștiinței socialiste a maselor. Pentru că, oricît de angajată ideologic și de valoroasă pe plan estetic, arta zilelor noastre nu-și poate îndeplini funcția socială majoră în lipsa unei dezvoltări corespunzătoare a subiectului estetic, respectiv a nivelului de inițiere și sensibilitate artistică a publicului larg (și nu a unei elite de profesioniști). Noile conținuturi ce structurează mesajul filosofic și uman pe care artistul are a-l transmite semenilor săi nu se poate sluji de forme artistice anterioare, ce au dat expresie altor idealuri și semnificații, fiind produsul și expresia altui context social-istorie. A eluda dependența dintre dezvoltarea social-istorică și dezvoltarea și transformarea corespunzătoare a mijloacelor de expresie artistică înseamnă a renunța la explicația marxistă a condiționării obiective a oricăror forme de activitate spirituală. După cum a cere artei să rămînă la modalitățile clasice, tradiționale, de exprimare înseamnă a o scoate din procesul dialectic firesc al transformărilor și înnoirilor, ceea ce denotă o viziune metafizică și, în ultimă instanță, idealistă asupra realității.

Dar, în ceea ce privește situația concretă a raportului dintre artă și public, se remarcă faptul că tocmai formele de expresie și convențiile tradiționale sînt cele care s-au sedimentat în conștiința publicului, alcătuind un «filtru» al fondului său aperceptiv care barează drumul oricărui alt mesaj estetic în dezacord cu ele. Orientarea estetică a publicului (datorată, atîta cîtă este, formelor actuale de instruire cultural-artistică din școli și institute de învățămînt) este unilaterală și cu totul insuficientă pentru a-l ajuta sa se descurce în hățișul de direcții și curente ale artei contemporane. De aceea orice discuție, la modul general, despre educația estetică, se poartă în van dacă nu se pornește de la analiza situației concrete asupra căreia trebuia să se exercite influența corectivă a procesului educativ. Dacă nu vom recunoaște șl nu vom analiza cu luciditate critică situația reală, ne vor lipsi premisele unei juste orientări a diferitelor modalități de educare a gustului, atît în școli sau alte instituții de învățămînt, cît și în activitatea instituțiilor culturii de masă. O stagnare prea îndelungată a nivelului de receptivitate estetică a

publicului larg poate duce, pe de o parte, la o frînare a dezvoltării și afirmării valorilor artei noastre contemporane, iar, pe de alta, la ruperea creației artistice de
mase. Oricît de sinceră și pasionată, angajarea artistului, conținutul major al operei saie, ducînd la expresie idealurile cele mai nobile ale semenilor săi, se va pierde în goi dacă publicul nu va fi în măsură să recepteze estetic profunzimeași actualitatea mesajului respectiv, dacă nu va putea resimți în fața operei acea bucurie artistică amplă, declanșată de sesizarea semnificației estetice și sociale a operei.
Situația ni se înfățișează însă și mai îngrijorătoare dacă o privim în perspectiva viitorului (și nu a celui mai îndepărtat), gîndindu-ne că evoluția mijloacelor de expresie nu stă pe loc, că formele care astăzi ne șochează, părîndu-ni-se «de neînțeles», mîine vor constitui tradiția, dar că publicul acelui mîine îl formăm azi, și, din păcate, nu în spiritul acelui viitor, nici măcar în spiritul artei prezente, ci, aproape exclusiv, în cel al tradiției și convențiilor de ieri.
Bineînțeles, departe de noi gîndul de a subestima importanța cunoașterii și asimilării tezaurului de valori culturale și artistice ale patrimoniului național și universal. Dar aceasta nu este în nici un caz suficient pentru aducerea sensibilității și idealului estetic al publicului « la zi » și la nivelul înaltelor meniri ce revin artei în socialism.
Vom porni așadar de la constatarea că nu se face aproape nimic — sub aspect organizat și instituțional¡zat — la nivelul instruirii școlare și preșcolare pentru a se asigura premisele contactului optim între sensibilitatea estetică a copilului de azi — respectiv a spectatorului de mîine — cu ceea ce va fi, peste două sau trei decenii, arta vremii sale. Dar să explicităm cele afirmate mai sus : simțul frumosului la noi și obișnuințele noastre perceptuale sînt produsul deprinderilor dobîndite încă din copilărie. Se poate face foarte mult, și relativ ușor. în acest domeniu, unde nu s-a făcut aproape nimic. Ne gîndim că ambianța optică a școlii, de pildă, ar putea, prin operele expuse, prin frescele și mozaicurile de pe pereți, prin grafica de carte școlară (în special desenul de copertă) să-l introducă și să-l obișnuiască pe copil, încă din primii ani de școală» cu structurile formale specifice artei moderne. Cîtă vreme el nu va întîlni însă decît aceleași și aceleași imagini figurative de tip tradițional, dezvoltîndu-se și formîndu-se numai în această ambianță formală, este firesc să nu fie mai tirziu apt să adopte o atitudine perceptivă adecvată în raport cu operele pe cat e le va întîlni in expozițiile contemporane și să fie dominat, cum arată numeroase anchete, de complexul de inferioritate al unei incapacități principiale de înțelegere. Profesorii n-ar trebui să neglijeze principiile «acomodării informaționale». «Percepția unui întreg — observă în acest sens Umberto Eco — nu este imediată și pasivă: ea este un fapt de organizare care se învață și se învață într-un context social-cultural; în acest cadru

legile percepției nu sînt constituite din pură neutralitate ci se formează în interiorul unor modele de cultura determinate»,
Una din cauzele ineficienței formelor de educație estetică, așa cum este ea implicată actualmente în programele analitice și formele de predare din școli, constă, credem, în nedistingerea dintre două etape-funcții, distincte, ale procesului educațional și în reducerea lui la una singură. Este vorba de etapa (funcția) cultural-informativă a educației estetice, menită a ne comunica cunoștințe despre artă șî artiști și de cea formativa, menită a forma aptitudinea de a înțelege

și recepta sintetic arta. De regulă, procesul educației estetice, sub toate formele practicate în prezent, se reduce la prima, accentuînd exclusiv pe latura informativă (cînd și unde s-a născut cutare artist, din ce curent face
parte, care este locul său în istoria artei sau care este geneza cutărui curent artistic, ce reprezentanți are, ce semnificație socială ș.a.m.d.).
Se consideră îndeobște că obiectivul ultim al educației estetice îl constituie cristalizarea idealului estetic pe baza căruia receptorul să fie capabil să emită judecați de valoare competente asupra operei, care să depășească subiectivismul, instabilitatea și spontaneitatea simplei judecăți de gust. De atîtea ori s-a afirmat, de la Kant încoace, caracterul universal al judecății estetice, încît aproape că a fost dat cu totul uitării solul pe care se înalță tot acest eșafodaj al unei orientări teoretice și atitudini spirituale și anume aspectul receptorii senzoriale, posibilitatea vibrației afective în fața operei. Atît s-a insistat pe necesitatea ca receptorul «să poată descifra semnificația operei », să înțeleagă sensul ei uman și social, încît din dorința de a se ajunge mai repede la acest stadiu s-a sărit peste etapa anterioară, cea a educării corespunzătoare o senzorial¡tații, ca și cum ar fi reprezentat o problemă rezolvată deja sau rezolvabilă implicit prin atingerea obiectivelor maxime. S-a scăpat astfel din vedere necesitatea de a se începe cu începutul, pentru că, în ceea ce privește activitatea de inițiere a publicului în raport cu arta contemporana, nu poate fi vorba decît de un început.
Perspectiva pe care estetica și psihologia informațională ne-o deschid asupra structurii estetice ne poate ajuta să precizăm cu mai multă rigoare etapele perceperii complexe – senzitive și intelective – a operei de artă și, ca atare, punctul de pornire al traiectoriei ce trebuie parcursă de public de la contactul senzorial cu opera pînă la sesizarea și aprecierea semnificației ei social-umane.
Numai plecînd de la cunoașterea mai riguroasă a legilor percepției, educația estetică practicó își poate îndeplini sarcina sa formativă. Voi insista deci în continuare asupra condițiilor unei educații corespunzătoare a senzo-rialității.
Un proces educativ complex nu poate avea succes dacă nu acordă toată atenția punctului său de plecare: educarea senzorialității, Ea nu constituie obiectul ultim al educației estetice și poate, în plan filosofic, nici cel mai important, dar e condiția ei vitală, Pentru a crește și a te dezvolta este nevoie
mai întîi să te naști, și nașterea unui << subl^ct » pentru obiectul artistic se desfășoare in planul senzorialitâții. Este, de altfel, ceea ce arx a surprins cu deosebită subtilitate cmd a caracterizat procesul de constituire al «simțurilor umanizate».
In lumina acestor considerații cred ca o educație estetică realistă și eficientă va trebui să se desfășoare în două etape : cea informativa (teoretică, explicativă) și cea formativa, practică, de transformare a premiselor și virtua-lităților (psiho-fizice) ale receptării din zarea unor deprinderi perceptive).
Analiza programei cursurilor din învățămînt ne indică însă că noțiuni de instruire în datele istoriei artelor, informarea asupra vieții și operei artiștilor, asupra curentelor și stilurilor și siunii lor istorice. Dar, deși i această activitate poate constitui doar punctul de plecare și nu cel terminus al procesului educativ. Cunoașterea valorii operei artist și a locului ei în istoria artei oferă automat și posibilitatea trăirii ei ca valoare estetică. De aceea, toată inițierea

informativă va rămîne ineficientă dacă nu va fi însoțită de un proces educativ formativ care, ținînd seama de condițiile psiho-fizice ale receptării și ale capacității organelor de simț, să dezvolte la copii — pe baza unor virtualități condiționate de contextul social-istorie în percepție a structurilor optice sau acustice. Este vorba așadar de căutarea unor modalități pedagogice de dezvoltare a senzorialității estetice. Cibernetica, structuralismul, psihologia percepției, estetica informațională ne oferă astăzi noi date capabile să contribuie la elaborarea tehnicilor formative prin care să se realizeze—în cadrul educației estetice a copiilor — dezvoltarea capacității de a recepta formele, sunetele și culorile într-un mod mai adecvat specificului structurării lor în opera de artă modernă. Din păcate preocupările de ordin metodologic și pedagogic de a pune procesul de instruire estetică pe Γ· Λ. IM A A. L ■ · 1 · ♦ z
1
și înființarea unor centre de studiu
lumina acestor considerații cred că o
I ·
___(psiho-fizice) ale receptării din posibilitate în realitate
(respectiv în actuali-
• · . ■ \
ele dețin
mult
i a succe-i nd ispensabi lă,
nu
unui
i ne
care trăim — noi posibilități de
în opera de artă modernă. Din păcate preocupările de ordin metodologic și pedagogic de a pune procesul de instruire estetică pe asemenea baze științifice (ceea ce presupune și înființarea unor centre de studiu corespunzătoare, ca și pregătirea unor specialiști în asemenea tehnici de formare educativă) sînt aproape cu totul absente. Nu prin intermediul acelorași și acelorași lecții de desen, al căror conținut nu s-a schimbat aproape de loc de cîteva decenii, va putea să pregătească școala pe cei ce vor fi vizitatorii de mîine ai expozițiilor și muzeelor.

Nu dispun de spațiul necesar — și nici nu este sarcina revistei ce găzduiește rîndurlle de față — r '
-ÍV/
30
pentru a purcede aici la o expunere detaliată a principalelor obiective practice urmărite de o eficientă educație a senzorialității, Mă voi mărgini doar să amintesc, în încheiere, cu titlu de Informare, obiective realizate cu succes în cadrul experimente pedagogice din Franța, R. F. G Japonia, ca și în cadrul i______
păcate singulară, cristalizate la Timlșu sub forma unui « laborator de educați viziunii ».

in toate cazurile s-a pornit de la necesitatea, formulată expres de teoreticianul artei
cîteva asemenea
I unor
1 * · unei Inițiative, din mișoara, ie a
Th. Munro, dease alimenta tendințele estetice si artistice din personalitatea copilului prin exercițiu activ și aplicație directă în observația, producerea și interpretarea operei de artă. Principalele

obiective ale educației estetice vor trebui să dezvolte așadar deprinderea în a asculta, a privi și a citi forme artistice complexe, spre a se ajunge la acea « cultură impregnată de o atitudine perceptivă creatoare, fără de care ceea ce se întîmplă în muzee, galerii, ateliere nu poate avea decît o importanță mărginită», cum spunea psihologul Rudolf Arnheim. Dintre acestea amintim: educarea unei atitudini comportamentale deschise; educarea unei flexibilități perceptive; educarea spiritului combinatoriu și a unei gîndiri prospective; formarea practică a unor deprinderi perceptuale; lărgirea repertoriului de semne de care se servește receptorul în decodificarea operei; accentuarea factorului de «recreare secundă» prin dezvoltarea unei atitudini de receptare creatoare. Strategia educațională schițată aici, cu totul sumar și fără posibilitatea de a intra în detalii, și-a propus doar punerea în discuție a cîtorva obiective de gîndit pentru cei care, mai familiarizați prin preocupări și profesiune cu aceste probleme, vor putea adopta această strategie generală în forme concrete corespunzătoare condițiilor noastre, respectiv nivelului cultural al publicului și cerințelor ce stau în fața creației artistice din țara noastră.

VICTOR ERNEST HASEK

>

ION CONDIESCU: Cute ►

э

•

AGENTI Al STILULUI

г

SCULPTURA CONTEMPORANĂ

ATHENA T. SPEAR.

1.
2.
3.
4.
5.
6.

ROBERT MORRIS: fdrà titlu, 1967, fibre do st/cM (Leo Castelli Coller y, New York)

CONST/d ПИ I fcRÂNCUȘI : Soclu, lemn (Musèo National d'Art Moderne, Paris)

CARI, ANDRÉ,: Pietà, 1960–1964, lemn de cedi и (col, John W. Weber)

CONSTANTIN bRĂNCUȘI : Mlle Pogany. bronz polițai, 1933, (Col. I. Wintersiein, Philadelphia) COblSTAíNI/l bRAIdCUȘI: Vrăjitoarea, 1916, lemn ^■Çukk(-r>hdm Muséum, New York) CONSTANTIN bRĂNCUȘI : Studiu pentru portretul doamnei Meyer 1916, lemn (Musée National a /\rt Moderne, Paris)

Dacă se iau în considerare criterii ale artei contemporane, nu încape îndoială că Brân-cuși trebuie să fie pus înjruntea sculptorilor secolului al douăzecilea. într-un fel comparabil cu Duchamp sau Edgar Varèse, el a creat un număr relativ restrîns de opere, de o extremă originalitate, care au inspirat cîteva generații.

Ca să începem cu cîteva exemple în ordine cronologică, încrederea lui Brâncuși în tăietura directă și în «fidelitatea față de material » a format concepția unor sculptori ca Henry Moore și Barbara Hepworth; iar formele sale

netede, rotunjite, trebuie să fi modelat parțial viziunea lui Arp. Mai recent, Coloana fără sfîrșit și multe dintre soclurile lui Brâncuși au revelat afinități strînse cu lucrări ale sculptorilor minimaliști, înainte de toate Cari André și Robert Morris. Chiar și maestrul pop-artei, Claes Oldenburg, și-a luat unele dintre temele sale din opera lui Brâncuși : Muza adormită a inspirat lucrări ca Muza geometrica și Studiul pentru monumentul colosal al primarului Daley; Torsul de tînăr se regăsește prin multiple asociații în Gura de incendiu, iar Pasărea în spațiu a fost punctul de pornire al proiectelor lui Oldenburg pentru marea Banană cojită.
Dai în loc să cităm nume, ar fi de preferat să analizăm cîteva dintre aspectele sculpturilor Iul Brâncuși care par proaspete și reve-lante pentru sculptura contemporană în general. Brâncuși nu s-a considerat nlcicînd un sculptor abstract — înțelegînd prin aceasta probabil că dincolo de fiecare dintre concepțiile sale era o experiență de viață specifică, lotuși, nu încape îndoială că lucrări ca Fiul risipitor (încă din 1915), Coloana fard sfîrșit I midltale, ca să cităm doar cîteva dintre multe altele (și ca să nu mai amintim soclurile') l-ar situa drept primul printre cei mal imaei-nat vi sculptori abstracți. In general a sculptat soclurile - suporturi pentru lucrările sale -ș ele erau de obicei abia finisate. din materiale modeste, adică lemn șl piatră (rareori
marmură sau metal, rezervate secțiunilor de sus care țin direct sculptura). îi repugna amplasarea pe socluri de muzeu standard — atît de artificiale și de lipsite de imaginație, atît de străine de lucrare, schimbîndu-i caracterul, determinînd în mod arbitrar înălțimea în raport cu nivelul ochiului. El voia ca lucrările sale să arate ca și cum ar fi crescut firesc din pămînt; și, în multe cazuri, în special la sculpturile mari în lemn, fie că elimina soclul (de exemplu Regele regilor, Coloana fără sfîrșit etc.), fie că îl combina cu lucrarea1. De multe ori nu era nici el însuși sigur dacă lucrarea era o sculptură sau un soclu și o lăsa să funcționeze fie ca una din ele, fie ca amîndouă. Cariatidele erau prin natura lor piese de susținere; totuși, pe cele două mai mari le-a vîndut ca lucrări independente2. Există fotografii care arată una din Cupe plasată pe o Coloană fără sfîrșit. Iar Adam, ea însăși o frumoasă sculptură, în cele din urmă a devenit un soclu pentru Eva 3. Poate că următoarele pasaje dintr-un schimb de scrisori între Quinn și Brâncuși aruncă mai multă lumină
asupra întregii probleme.
« într-o scrisoare pe care am primît-o recent de la Roché, mi-a spus că ați făcut cîteva splendide socluri și că unul dintre ele este tot atît de frumos și elaborat ca sculpturile dumneavoastră», îi scria Quinn lui Brâncuși la 10 martie 1922, cerînd și fotografii ale soclurilor, cu materiale, dimensiuni și prețuri, La 25 mai, Brâncuși l-a trimis fotografiile a zece sculpturi, dintre care șase erau socluri, iar la 28 iunie Quinn i-a răspuns: «Dintre cele S5?C*ÜIa^ge întîi pe cel cu numărul (înălțimea 99, lățimea 49). Este un soclu oarte frumos, mă face să mă gîndesc la scuip-ui a indiană, deși nu este sub nici o privință en vată din ea»4 * *. Sînt multe aspecte ale soc unlor lui Brâncuși care au interesat pe scuptoiii contemporani. Suprafețele simpe, net nlsate și formele spațiale ale unui număr T Îineri« ca Tom Doyle,
în marea lor
ale cărui lucrări constau.

-isjoritste. în structuri din lemnextinzîndu-se îr spații. Caracterul simplu,, geometric el âltor socluri a inspirat sculptorii minimali, am

menționat mai sus. Lucrările multi-' j| modu are ale lui Robert Morris derivă parțial шИс - soclurile multi parti te ale lui Brâncuși. Pțr Cari André a sculptat, spre sfințitul anilor *SC și începutul anilor '60, numeroase lucrări cazate pe sisteme structurale geome-triœ seriale, toarte asemănătoare cu Coloana fera sfîrac, fiind atras și de ambiguitatea socluri cr lui Brâncuși — de existența lor la Jumătatea drumului dintre obiectul de artă și παπ-artã.

rtr-un număr de alte lucrări, mai ales sculpter ’л lemn, este evident că forma a fost sugerară de materialul existent și că titlul a venit mai tîrziu. Fors de tînărt Vrăjitoarea, Broasca țestoasă. Cocoșul, probabil Cariatidele ș ate seu pturi în lemn de mari dimensiuni au fost concepute în această manieră. Este revelator ceea ce a scris Brâncuși lui Walter Pach la 4 octombrie 1916 : <r . . .je ne voudrais pas qu’on prend ces choses (Cariatida și Banca) pour des imitations d antique car je ne pas pensée du tout a cela—jai voulu seulement mettre en valeur ces vieux bois que j’aime beaucoup... » 5 (sic !).

Dar la Brâncuși lucrurile nu sînt niciodată simple. C’teva sculpturi complexe în lemn (de exemplu Fiul risipitor) sînt lucrate și construite arbitrar, fără vreo relație directă cu forma originară a materialului. Fiul risipitor s-ar părea să fie un exercițiu într-o compoziție ¿simetrică șt extravagantă de planuri și vo-’ume. De-a lungul carierei sale Brâncuși a încercat variate moduri, adesea contradictorii, de a crea forme. Așa cum arăta Sidney Geiste, capetele de Negresd. portretul pierdut al . n-‘ L.R.\ Micuța franțuzoaică, un Portret in lemn din atelierul lui Brâncuși (G.92) ’ sînt lucrări care aparțin metodei aditive de mode-

• N. R De fapt. portretul se află în colecția Nadia Fernand Léger.

lare. Aceasta nu înseamnă pur și simplu că ele sînt conglomerări de piese separate de lemn sau marmură. înseamnă în primul rînd că forma totală este modificată printr-o măiastră combinare de elemente eterogene, în marea lor majoritate, metodele creatoare ale lui Brâncuși pornesc din preocuparea lui pentru material și tehnică. Multe forme sînt inseparabile de identitatea materialului [vezi uluitoarea folosire a marmurei cu vine cenușii în Peștele mare și al doilea Miracol (Foca)}, După cum bine se știe, Brâncuși a inventat și în general a urmai motto-ul «fidelitate față de material», scump celor mai mulți sculptori ai secolului nostru și dus mai departe de sculptorii « procesuali ». Cu deosebirea că pentru această generație din urmă fidelitatea față de material devine și fidelitate față de proces. Iar respectul pentru natura materialului, chiar începînd cu Pollock (cu picuratul și împroșcatul vopselei), a dus pictorii și sculptorii, în același fel, la o supunere față de gravitație. Cari André compune în special prin îngrămădirea de moduli, ținuți laolaltă de propria lor greutate — ca în soclurile lui Brâncuși. Piesele de plumb ale luì Richard Serra stau în picioare precum castelele din cărți de joc, cu componentele sprijinindu-se una de alta. Obiectele cusute ale lui Olden-burg, făcute din vinilin pliabil sau din pînză, se îndoaie și atîrnă mototolite în diferite configurații, schimbîndu-și forma datorită gravitației. Lucrările geometrice mai vechi ale lui Robert Morris erau în mare parte dreptunghiulare ca formă, după necesitățile dictate de sistemul de construcție stîlp-și-buian-drug8. Și ultimele lucrări din postav tăiat, ca toate celelalte sculpturi recente moi, își schimba configurația după diferitele moduri de atîrnare. Adică forma este dictată și obținută în mare măsură de natura materialului sau de procesul de creație și de inevitabila lor supunere față de gravitație,

Brâncuși nu a fost întotdeauna atît de fidel față de principiile sale; de fapt de multe ori
Numeroase lucrări sfidează Pasările
Evident, o astfel de formă și
le-a contrazis, complet proprietățile materialului. în spațiu sînt așchii gigantice de marmură, echilibrîndu-și precar greutatea deasupra taliei subțiri
poziție erau fundamental improprii pentru marmură și ești tentat să crezi că această provocare era unul dintre motivele pentru care Brâncuși era fascinat de Păsări, Pe lîngă aceasta, multe dintre lucrările sale neagă greutatea materialului atît prin formă cît și prin amplasare (de exemplu Peștele), Așa cum scria Brâncuși : « . . .tout ce que j'ai fait. . . se débat âprement pour s'élever vers le ciel »9. Totuși aici e și o altă fațetă : soclurile compuse din diferite părți, puse unele peste altele, sînt ținute laolaltă prin greutatea lor, plătind tribut gravitației.
Nu există o modalitate de a-l defini pe Brâncuși. Poți, pe drept cuvînt, să te gîndești la el ca la un maestru esențialmente geometric. Cupa, de exemplu, este o emisferă solidă cu un cilindru atașat pe o latură a sa — o perfectă raționalizare pentru o cupă. Coloana fard sfîrșit realizează o concepție geometrică măiestrit de simplă a unor trunchiuri de piramidă dreptunghiulară puse cap la cap (geometria sa uscată devine însă organică și piesele pulsează de viață printr-o simplă bombare a suprafețelor sale plane). Pe de altă parte, multe dintre lucrările lui Brâncuși stau între geometric și biomorf. Rotunjimea lucrărilor mai tîrzii, a Torsului de fata, a Păsăruicii și a Miracolului (Foco) e în contrast cu planul abrupt de sus. care unește formele și le salvează de moliciune, Contururile schimbătoare, subtile, și curbele delicate ale Peștelui sînt sever controlate de muchia ascuțită care le înconjoară. Numai rareori, astfel ca în Eîleen, este Brâncuși pe de-a-ntregul biomorf (mai retinut decît Arp).
Opera lui Brâncuși ar putea fi considerată de asemenea ca fiind în general simetrică și frontală. Totuși se găsesc la el adesea mici asimetrii care, pracric, trec neobservate,
33
dar. de fapt, dau viață formei, Măiastră. una dintre cele mai hieratice și frontale imagini ale sale» la o cercetare mai atentă relevă un ochi drept mai mare decît cel sting, deschiderea ciocului mai scobită în partea dreaptă, iar colțul stîng al ciocului pătrat mai proeminent decît cel drept, Partea de jos a Portretului Doamnei Eugène Meyer Jr. (lemn) este retezată pe partea dreaptă, în timp ce partea stîngă este curbată și proeminentă. Cocul de pe creștetul Negreselor este ușor răsucit într-o parte — o mică ciudățenie în plus la acea stranie și nostimă lucrare.
Există mari contraste în arta lui Brâncuși (în ciuda tonului lor estompat), și aceasta este probabil una dintre caracteristicile sale cele mai moderne. De fapt, lucrările individuale conțin în ele însele contradicții. Timiditate are două laturi paralele total plate, dar pe de altă parte este construită aproape în întregime din curbe semicilindrice (cu o mică scobitură în partea de jos în față, pentru a atenua rigiditatea și regularitatea formelor). Planta exotica are partea de jos făcută din piatră, tăiată în muchii ascuțite pe toate cele patru părți ale ei, dar cu o parte superioară din lemn formată din trei globule suprapuse. Broasca țestoasa zburătoare este reversibilă, Ca o mulțime de alte lucrări orizontale și capete înclinate ale lui Brâncuși, ea este independentă de soclu, un obiect care poate fi

ridicat, întors, plasat pe o pernă, ca oricare alt obiect personal intim. Desigur, în contrast cu alte bronzuri lustruite imaculat, există cîteva sculpturi de Brâncuși care au fost făcute pentru a ft folosite și atinse. In 1920, sculptorul i-a trimis cadou lui John Quinn mica Mînă de marmură galbenă (G.130), ca să o țină pe biroul său, și unadin Cupe/edin lemn, ca s-o aibă în sufragerie. Și cu cîțiva ani înainte expusese într-un sac prima versiune a Sculpturii pentru orbi, un fel de oval neregulat a cărui suprafață subtil ondulată trebuia percepută doar prin pipăit, fără ajutorul imaginii vizuale. Aici ajungem îndată la cele trei inovații majore: recunoașterea calităților tactile ale sculpturii, aserțiunea sculpturii ca obiect și eliberarea sa de o bază fixă și un mod unic de instalare10 .
Atelierul lui Brâncuși era în permanentă re-aranjare în decursul anilor. Experimentii tot timpul, combinînd lucrări în grupuri sau schimbîndu-le soclurile, așa cum se poate vedea în numeroase fotografii. Erau, desigur, cîteva reguli de bază care trebuiau observate în lumea sa formală și mobilă: lucrările verticale înalte, ca Pasărea în spațiu, stăteau întotdeauna pe socluri înalte, de cele mai multe ori tripartite, în timp ce piesele orizontale, ca Peștele și Ledo, erau de obicei plasate pe discuri circulare sau mese joase de «pietre de moară». Dar, în general, se
poate susține că Brâncuși se gîndea la atelierul său ca la o ambianță, cu lucrările individuale funcționînd ca părți ale unui întreg schimbător.
în sfîrșit, un aspect modern foarte Important al lui Brâncuși este că își făcea lucrările în seni sau familii. Pe lîngă folosirea frecventă și evidentă a ovalului și a motivului dinților de ferăstrău (trunchiuri de piramidă cap la
cap și bază la bază), există (amilii de lucrări distincte, ca lucrările tîrzii Tors de fată, Păsă-ruicile și Foca sau ca Șeful, Nancy Cunard și Portretul Doamnei Eugene Meyer Jr. — ultimele toate forme verticale cu partea din spate dreaptă, dar în față divizate în două sau trei secțiuni rotunjite11-. Putem urmări de-a lungul operei lui Brâncuși, din anii de început, reapariția motivelor favorite : brațul amputat, în Copi Iul (G .22 & 45), Portretul pictorului Nicolae Dărăscu, Studiu de copil (G.27), Supliciu, Rugăciune și Fintino lui Narcis; curbura exagerată a gîtului, în Pieile roșii (G.28), Supliciu, Femeie privind în oglindă, Narcis și Fîntîna, Prometeu, D-ra Pogany, Principesa X și Forma din ghips (G. 179), și capul adormit, în Adolescenta (G .28 a), Repaos (G .29), Somnul (G 46), Copii dormind (G.47-49), Muza adormită și Portretul lui Georges; planul oval puternic decupat, simbol al gurii deschise, în Noii născuți, Studiu pentru o figura (G.85), Păsăruicile, Păsări/e în spațiu și Foci/e 12, canelurile sculptate paralel, în lucrările din lemn ca Adam, Cariatidele, Mica franțuzoaică, Plantă exotică și Socrate, Acest aspect al operei lui Brâncuși, sau mai degrabă existența «obiectelor primare» generînd familii (și relația lor cu clasele formale ale lui Kubler), a fost discutat de Robert Morris în teza sa stimulatoare Clase de forme în opera lui Constantin Brâncuși13.
Pe lîngă familiile sale de opere și motivele formale recurente, Brâncuși a pus un mare accent și asupra lucrului în serie. Acest fenomen fundamental modern a avut un rol important încă de pe vremea impresionismului (de ex. catedralele, clăile de fîn, nuferii lui Monet etc.). Totuși, pentru Brâncuși, o serie nu este numai un număr de variații pe aceeași temă. Este mai presus de toate perfecționarea unei idei formale printr-o experimentare subtilă, care este în mod distinct unidirecțională. Abia dacă este vreun pas înapoi; este aproape

întotdeauna un mers înainte, în general spre purificarea formei și eliminarea detaliilor neesențiale. Seriile sale de busturi ale D-rei Pogany^ și în special seriile de Pâsâri — trecînd de la Măiestrele, rotunde și statice, prin Păsările de aur, în formă de ’urnă, la avîntatele Păsări în spațiu (în peste douăzeci de trepte distincte)— sînt cele mai reprezentative exemple ale lucrărilor în serie.
Se cere menționat un ultim aspect. Brâncuși nu este numai primul sculptor abstract, ci și primul care a introdus în sculptură o compoziție serială — și clin această cauză și noțiunea de infinitate, care stă la baza întregii arte seriale recente (de la Conservele de supă Campbell ale Iul Warhol pînă la pînzele gri late ale lui Agnes Martin). Coloana fără sfîrșit. probabil una dintre cele mai mărețe sculpturi ale acestui secol, își merită pe drept cuvînt titlul. Moduli! ei pot fi repetați, teoretic, mereu,' sub pămînt sau deasupra spre cer, fără să schimbe esența lucrării. Așa cum comenta poetic Brâncuși, în 1933, acestea sînt « . . coloane. care, mărite, vor susține bolta cei ească »   In românește de ANA OIOS
Pentru o discuție serioasă despre socluri vezi : Jack Qurnham, Beyond Modern Sculpture, New York G. Brazlllor, i960, pp. 30-34 ; șl Alhena T. Spean
brdncuși's Birds, C.A.A., Seria de monografii XXI, New York University Press, 1969, pp. 33—35.
2   Totuși, una dintre ele, acum la Fogg Ait Muséum, Cambridge, este arătată într-o veche fotografìe a lui Brâncuși că a servit ca soclu pentru o Pasăre, iar dubla Cariatidă pisică mai este încă soclul Măiastrei din marmură cenușie din atelierul lui Brâncuși.
3   într-o telegramă către John Quinn, în 1922, H.P. Roché se referă la ea ca « Adambase». Sidney Geist, Constantin brâncuși: A Retrospective Exhibition, New York, Solomon R. Guggenheim Muséum, 1969, p. 104.
4   Corespondența lui John Quinn și Constantin Brâncuși, New York, Public Library, Manuscript Division.
δ în biblioteca publică din New York, Secția de manuscrise.
fl Op. cit., p. 113.
7 Numerele « G. » se referă la numerele din monografìa lui S. Geist, Brâncuși: A Study of the Sculpture, New York, Grossman, 1968.
9   Vezi Robert Morris, «Notes on Sculpture» Part 3 : Notes and Nonsequiturs, Artforum, V, 10, Summer 1967, p. 29.
9   D.N, Ciotori, Constantin Brâncuși, La nation roumaine (Paris), X, 168, 1957, p. 2.
10   Pentru o mai amplă tratare a acestor probleme vezi Athena Tacha, « Brâncuși : Legend, Reality and Impact», Art Journal, XXIII, 1963, pp. 240—41. Trebuie subliniat că, înainte de Brâncuși, Rodin a nițiat eliminarea soclurilor și a obiectului-sculptură, cu zecile lui de figuri și membre detașate din ghips, în marea lor majoritate rămășițe ale studiilor pentru Porțile iadului, pe care le îngrămădise pe numeroase rafturi și în sertarele atelierului său. Acestea erau piese mai mult sau mai puțin independente, reversibile, pe care le puteai mînui, și pe care Rodin obișnuia să le combine în diferite feluri ca să formeze figuri și compoziții noi. Pentru o discuție detaliată a acestui aspect al operei lui Rodin, vezi : Leo Stein-berg, introducere în catalogul expoziției Rodin, Slatkin Galleries, New York, 1963 și Athena Tacha, « The Prodigai Son : Some New Aspects of Rodin’s sculpture», Allen Memorial Art Muséum, Bulletin, XXII, 1. 1964, p. 33 ff.

11 Păsările în spațiu pot ft aproape concepute ca un caz extrem al acestei familii.
la Merită să fie observat, totuși, că planul similar de pe partea de sus a Torsului de fată tîrziu nu are conotații de gură deschisă (cel puțin nu la nivel t eprezentațional) ; și că, pe de altă parte, pliscul deschis la Măiestrele tîrzii și Păsările de aur este i ©prezentat de pe două planuri ovale care se întretaie.
la Hunter College. New York, N.Y., 1966.
în catalogul celei de a doua expoziții a lui Brâncuși de la Galeria Brummer, New York, 17 noiembrie 1933-13 ianuarie 1934 (subtitlu la Coloana fără sfîrșit).

Agenti ai stilului
FYC'· e ¿e față pornesc dintr-o părere (ea însăși simptomatică pentru ritolta criticii) asupra mecanismului, apariției operelor in această vreme intens culturală, a noastră. Spun «intens culturală» nu ca un como::ment adus contemporaneității, ci în sensul la care se referă, cm cribluri foarte diferite, acei gînditon care constata ca trăim intr-o eră a bombardamentului cu informații; ceea ce mai poate însemna că trăim Îhtr-Q lume saturată de referințe și că un răspuns la viața trece mevtioi'. precum m fabula diversă a lui Borges) prin cultură. Cultura nu moi e monument, este dat al realului, al experienței umane, de ¿seto ord n obiectiv cu al naturii ; a se referi la peisaj, la om la depo-□teievech- or civilizații sau la cibernetică înseamnă deopotrivă a prelu-cracate e experienței. Sporul genetic în ceea ce privește imaginația creativă constă în dezvoltarea structurii operatorii a « colaționării » soedaÍízate în acte-decizie.
Dmtr-c perspectivă realistă a criticii ,, factorul care garantează valoarea « originalitate?}· în regimul «deciziei» apare a fi necesitatea, răspunse' la situații, la real. Opera urmează un program structural cresposde realitate, modelînd un, nex de relații. Pentru acest punct de vedere, al necesității, problema originalității operei nu se află pe terenul de competiție al invenției absolute. Valoarea de origina-cate a «Coloanei Infinitului»„ de exemplu, rezultă dintr-o decizie ap· cată asupra unor structuri preexistente, patrimoniale. Vrem să spunem că în practica artei de tipul constructiv-operator « ideea I căutării une combinații» pare a fi. astăzi, mecanismul, necesar al ori-! ginaHtațiî. Kefiectînd în termenii metodei genetice,, «altceva este a ! concepe o combinație care se realizează fatalmente între numeroși ' factori aparținînd unui număr considerabil de serii eterogene . . . și azce*a de c fiœzutideeccăutării acestei combinații (s.n.).. .» (Piaget).în acerat le acestui spirit combinatorintra, alături de situațiile prezenta u mu te elemente ce emerg din fondul stilistic stratificat. Translația -Odedor arhaice în orizontul modern are însă caracterul unei scrutări a «semețului artei » și înseamnă din ce în ce mai puțin exotism istoric cri sup^a citare folclorista (folclorismul,. spunea odată Perpessicius, este o formă de proletcultism):.
Este axiomatică existența, în sculptura romaneasca, a unui « ^drrT sensibilitate» dispunînd de o limbă proprie și aptă să se dezvolte pr ^ noi sedimente aduse și filtrate din limbaje. Tocmai de aceea se pune problema de a testa prezentul ca moment genetic. Socotim o sarcina «de serviciu» a criticii preocuparea dea observa funcționarea artei la nivelul acestor limbaje, nivel al « factorilor operatori » care transformă experiența în simboluri și o depun în fondul sodai de idei.

Cîmpul observației nu se poate limita la descrierea «modalităților». Tehnicile de vizualizare nu sînt limbaje, cum se consideră deseori in grabă, ci sînt elemente ale praxisului, care tind către starea lingvistică și o ating— « sublimează » în limbaj—în măsura în care tehnica de vizualizare se confundă cu obiectul pe care-l creează. (« Pînă cînd desenul nu a devenit linearul, iar coloritul picturalul, atît unacît și cealaltă rămîn simple mijloace tehnice în vederea imitării naturii, și nu simboluri vizuale ale unei arte determinate-istoric», scrie Venturi, caracterizînd efortul criticii de a se ridica, de la descrierea analitică a operelor, la sondarea funcției lor simbolice sociale.)

în paragrafele care prezintă «agenți ai stilului» înregistrez situații din seria reordonării de forme plastice patrimoniale. Acest conspect arată că reorganizarea se face nu orbecăind printre arhetipuri și tipuri alogene de forme, ci se face avînd conștiința culturală a valorii «gestului originar » actual, în sensul programului de afirmare a unei arte românești dezvoltată organic, adică după « legile dezvoltării ei interne ». în concluzia observațiilor se confirmă faptul mai obscur că în înseși «gradele zero» alegîndirii artistice de azi persistă elemente care se dovedesc ireductibile și care intră în compoziția nouă nu prin «evoluție», ci în starea lor pură, alături de cele noi, ivite în imediat. Entitățile diverse, mixte, cuprinzătoare, în felul « mulțimilor» matematice, ale artei, propagă morala lor constructivă, uupăcare achizițiile din treptele genetice se adaugă în mod ritmic, se însumează pașnic, prin afinitate, au tendința de a intra în sisteme constitutive originale.   ANCA ARGHIR

-w

Structura « tectonică » în plastica spațială românească există o premisă estetică a viziunii materiei ca masa, o recurență a formei monolit. Pentru a numi caracterul de omogenitate, compactitate, statism, rigiditate, austeritate, robustețe, manifestări ale «forței pasive» —termenul de «tectonic» se impune de la sine, și se opune lui «arhitectonic», care designează caracterul volumetriei heteroclite, articulate.

Punctele de referință vizuală ale imaginației tectonice pot fi: concre-țiunile geologice de mare plasticitate sugestivă, cărora de mult locuitorii le-au surprins calitatea de a fi auto-expresive (« self-expressing »), așa cum arată, în toponimie, poreclele unor stînci și piscuri (spre deosebire de arta intitulată « geomorfologică », aici «lucrează» structura formalizată naturală, nu elementul teluric brut) ; menhirii, stelele funerare, ghizdurile de fîntînă — obiecte intrate în natură (=« ansamblu senzorial în spațiu și timp», după Blaga) cu statut incert între ustensil și semn ; zidăria masivă de aspect romanic, răspîndită pe teritoriul țării. Dar viziunea tectonică are și un determinant operativ în stratul psihic al habitudinii, se repercutează dintr-un « climat tehnic», fond de praxis primitiv, modelator cîndva : arhitectura arhaică rurală, geometria empirică, și chiar acea, empirică astronomie care cunoaște efectul iluzionist al luminii stereoto-mice (care «taie» optic volumele urmînd axele căderii razelor solare), ca și acțiunea plastică a eroziunii. La expresia naturală se adaugă cea istorică, dat fiind că masa e asociabilă cu elementara viziune plastică a omenirii : simetria, hieratismul care îi sînt primordiale implicări estetice, le regăsim adoptate odată cu forma « monolit », în sculpturi actuale, « formă neutră. . . aproximînd starea universală », în cuvintele Carolei Giedion Welcker.

Percutantul efect emoțional al austerității în sculptura lui Buculeî, din seria căreia îi aparține « Drumul Melcului », se formează prin cumulul de expresii al masei tratată după motivul mural — criptă, structură chtoniană, spațiu închis, concentrat spre axul median, dar pătruns de lumina ferestrei, spiritualmente locuibil. Procedeul «cioplitului direct» al pietrei adaugă urma gestuală tactilă printre efectele tectonicului primitiv și gustul sculptorilor noștri pentru atitudinea de Sfarmă Piatră intră, cred, în tipologia stilului «tenían » (termen preferat de Călinescu, denotînd o tipologie determinată prin viața agrară). în fine, acest nex de experiență practică și sensibilă are corolar spiritual în poetica chtoniană, în viziunea dionisică. O conotație chtoniană se ivește dintru începuturi, în forma « lipită pămîntului ». $> expresionismul dionisic în opera lui Jalea din deceniul III, senzualitatea statuarei lui Medrea, sculptura soclurilor lui Brâncuși, «Cutele» ~~ simplex pe care le exersează Condiescu (vezi și comentariul la p. 2.5), aplombul volumelor în plastica lui Nicăpetre, statica și simetria emblematică în construcțiile lui Tirón — aparțin de bună seamă categoriei estetice a imaginației chtoniene, Ș< utilizează, intuitiv, structura «tectonică» a gîndirii plastice.

intenția

:'í?
Este demnă de observat .. linguistica difuză în sculptură; artiștii se lasă conduși de sentimentul că, intervenind în spațiu, intervin într-o lume. Pe terenul « sculptifer » al « Măgurii » e frecventă mai ales forma «semn istoric»; intenția linguistica e acolo oarecum « dicteul » unei cultivate memorii a megaliticului și omagiu unei regiuni unde abundă obiectul sculptural cu funcție memoriali, regiune a pietrei cioplite. Forma plastică devine astfel obiect social, cu un conținut semantic ambiguu, de reper în cadrul percepției topologice, a locului concret, și de reper istoric, prin aluzie arheologică. Oricum, rostul sculpturii se accentuează social cînd în pura plasticitate se introduce metodic funcția de informație, care era doar implicită, spontană. La nivelul conotațiilor se răzbună însă deficiențele gîndirii plastice: unele din sculpturile cu veleitate de « semn » se reduc la o alegorie a fragmentelor-vestlgil («suvenir arheologic»). Altele aspiră spre forma emblematică închisă, au aerul că încifrează un sens, simulează a fi criptice, dar tot acest comportament e convențional, își face loc redundanța formei plastice; adevăratul neajuns poate fi vulgarizarea arheelor, întrebuințate ca panaceu al stilului. Nu-i mai puțin adevărat că această vogă a «semnului» e, totuși, în sine, un indiciu pozitiv și promițător în ceea ce privește preocuparea artistului de a da plasticității o funcție nondescriptivă, și integrată sincretic de totalitatea spațiului — nu doar locul, ci și timpul — ca Лих istoric.
Pag. 36: MIHAI BUCULEI: pag. 37: AUREL HOLUȚĂ, NAPOLEON TIRON, NICĂPETRE, GEORGE APOSTU

θο'^τ^'νΰ̋η6 ajva'ori* plastice pure s-a precizat sub influența artei europene ,J rar, Ypoustégui și Marini azi) care, a readus la matcă legitime arhetipuri ale figurației. Să i în genere, formejor

Structura biomorfică

în sistemul plastic spațial autohton, punctul de vedere al naturii e jn.uz ca simpatie organică. Se poate distinge o dominantă a curbei, expresie a intuiției hiperestezice care percepe în natură lipsa liniei drepte. Versul lui Ion Barbu « Atîtea clăi le de fire stìngi » (Vianu explică în juxtă acest termen indicînd, în matematică, forme ale căror puncte nu se înscriu pe un plan drept) transcrie senzația exacto a structurii ondulatorii care există ca motiv abstract în sistemul metafizicii lui Blaga: Brâncuși, geometrul stereotomiei, evită planul drept, suprafețele corpurilor sînt « stìngi », cînd nu sînt clar convexe.

Genealogia structurii biologice a naturalismului ne-ar duce la acele volume ale ceramicii de Cucuteni, unde forma, funcțional turgidă, e subliniata cu ornamentul curbei continue, de vegetală fluență. Dar ar fi tautologică demonstrația care ne-ar purta doar îndărăt, ca să explice axioma acceptata a « genei » stilistice — transmisă prin sensibilitate, păzită prin tradiție, întreținută prin experiență continuă. Mai spornic e a observa cum agentul biologic al structurii imaginare se manifestă prin aplicații de interes social — reprezentare, simbol. Acest mod de (Rodin, Bourdelle .Maìllol, Barlach mai pe căile culturii, ,_ _______ ....

mai observăm că sistemul plastic autohton, fiind ostil, în genere, formelor fără noimă, a constrîns senzualitatea inerentă structurii biologice să se justifice semiologic. Seria maternităților și Pomonelor, numite ori nu, instituțional izează mitologic și prin codul formelor turgide o expresie a senzualității « funcționale », în cadrul unei arte cu intuiții ecologice. Arp a ieșit din coasta lui Brâncuși. dar în arta românească n-a « prins » decît accidental codul ambiguu al operei primului. ce dă conotație erotică « fluxului cosmic », dezechilibrînd raporturile naturii.

O altă «serie» biomorfă este modelată psihic. Himerele lui Paciurea sînt metafore anatomice ale reflexiei. în această ordine romantică și Constantin гннЛ°e»ICI 7 creeaz? c°dul biom°rf de simboluri expresioniste ale vieții tragice. hirrtriiA Гм U'"· VΊ° e d,n punctul de vedere al artificiului e modus operandi în în rkin « i Cocea· ioc al « renaturizării » baroce, prin care se întîlnește tcrnno '8^na ^antropomorfismul ironic din opera unor expresioniști con-« natură critic» P0?*' Pa.U1 Vasi!escu a găsit însă cea mai sugestivă formulă de vlscftnlí» TaпiЛi 0,mula masei sculpturale proliferante, parafrază a proceselor orcank^mul nhc Ute? StrUICtUrlÎ blolo8‘ce în sculptură își găsește emblema în emu? volum» urnW ™ 'fma8l?atu de Brâncuși. avînd ca unitate plastică binecunos-¿ c. morfemul-cheie în gramatica spațială a vitalismului.

paì 19 sus'· PAU^V^ L POPOVICI; jos: CORNEUU MEDREA,

P g. J PAUL VA5/LESCU, MARIA COCEA: jos ; CRISTIAN BREAZ U, AU RELIAN BOLEA

.ríon idnd, iscríe ¡.emul

Irept,

>lume orna-a care listice rientă ire se od de opene care, ei. Sà melor stifice izează -jale ». incubi» operei ctonie

•a sînt pantin rag· ce-jndi în Unește i conul* zeselor jrna în cunos-

EDRèA'

Structura tehnologică
Pag. 40: CONSTANTIN BRÂNCUŞI, SERBAN RUSU, OVIDIU MAITEC; pag. 41 : RODICA STANCA PAMFIL, HORI A FLĂ-MÂNDU, GHEORGHE ILIESCU-CĂUNEȘTI

Interacțiunea obiectivă dintre ortă ţ| tehnică o punctată de acute « lu.lrl de conștiință» manlfeitc în proiectele - endemice - do sincretism reni (sub hegemonia tehnicii) ori simbolic (sub hegemonia artei). Fenomenul sincretismului poate П cercetat mai curînd In ordinea antropologici culturale dedt a esteticii, și următorul pasai dlntr*un studiu al lui Lévy-Strauss ațuă problema în termenii pertinenti: «Toată lumea știe că artistul tine deopotrivă de savant și de meșteșugar: cu mijloace artizanale, el confecționează un obiect material cai e este în același timp obiect de cunoaștere . . . Unul producînd evenimente (schîmbînd lumea) cu ajutorul structurilor - celălalt, structuri cu ajutorul evenimentelor ... ». « Cariatida » lui Brâncuși, figură între pilastru și totem, definește perfect situația artei « la jumătatea drumului între cunoașterea științifică șl gîndirea mitică sau magică»: lucrarea e un stîlp cu funcție de susținere și în același timp simulacru cu funcție de apărare magică a casei (ca și acest stîlp de poartă antropomorf contemporan, desco-\ périt de etnograful Paul Petrescu). * 1 Imaginația tehnologică se joacă (dar ■Ж« joc = experiență asupra obiectu-r lui ») și producejbrme care sînt însăși materializarea spiritului lucflc, «Arta purcede de la un ansamblu obiect Ц-eveniment — și merge la descoperirea structurii sale », mai scrie savantul citat. « Descoperirea structurii » artei pare a motiva exact interesul sculptorului contemporan pentru pseudo-mașină (artificiu de grad II). E un demers al rațiunii plastice, luînd ca «model
meșteșugăritul (și nu are sensul exor" clzant al mașinilor grotești ale unui î inguely, atît de clar expresioniste). Iar gustul artiștilor noștri pentru reproducerea ustensilului arhaic românesc redescoperă la sursa ei naivă definiția tehnicii ca imitație a vieții și orientează spre imaginea fiziomorfă a lumii — deno-tînd iarăși acțiunea « genei » naturiste în sculptură, tocmai în punctul unde se deschide perspectiva generalizării structurii tehnologice a imaginației. Atare ambiguitate e intrinsecă acestor unelte casnice; Malevici găsea că «scaunul, patul, masa sînt întrupări ale sensibilității plastice pure». De altminteri, e locul să spunem că nu se poate stabili o corespondență obiectivă intre această direcție « mecanică» a imaginației șl școala constructivismului definit de echipa Iul Gabo Șl Pevsner, întreprindere de ordinul abstractiv al imaginației matematice. Asocierea se poate primi ca metaforă doar, contînd pe elasticitatea termenului,
• · . · > »

redus »
Pag. 42: CONSTANTIN BRÂNCUȘI, GEORGE APOSTU; pag. 43: GHEZA VIDA, NORIA FLĂMANDU, VASILE GOR-Г)II7 Stilb de poartă antropomorf, GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI

Structura fabricității

Curiozitatea, nevoia și disciplina meșteșugăritului artistic ocupă un loc constant în atelierele artiștilor noștri, nu doar sculptori ; ei situează « artefactul » între importanța etică a gestului fabricator și importanța estetica a produsu ui — adică acolo unde îl lăsase Ruskin. Legea morală mai recent promulgată, în legătură cu statutul de arta al obiectului fabricat este detronarea capodoperei în favoarea «capului de serie», opera ca acțiune materializată. Rigoarea calității de

«instrument» devine expresia simbolică a unei teme de organizare funcțională: lucrul execută de bunăvoie translația din planul practicii în planul esteticii, comprimînd procesul evolutiv prin care ustensilul dezafectat ori exotic trece în patrimoniul muzeului de artă.
Ispita și avantajul «fabricației » stau în repetabilitate, dar garantează, odată cu reproducerea, și libertatea abaterii de la normă (inexactitatea — privilegiul geniului artizanal). Cu aceste obiecte rezultate din gesturi de pură fabricitate — articulare a elementelor conform cu un proiect de funcționare — ne situăm în cuprinsul funcției artistice care « creeaza scheme de gîndire » (Francaste!). Ordonarea gesturilor coincide cu sistematizarea procesului de creație, născînd structuri ale activității ritmice: iată, la Apostu, dintr-o recentă «fază» de atelier, gestul ritmat, determinînd forma-repetiție, modelînd un obiect care pare a fi devenit autonom, semnificativ (« Laponă ») datorită avansului cadențat al « mușcăturii » de daltă. Practica artizanală, la atare nivel al rezultatului, stă sub protecția experimentului estetic : «în măsura în care este artificial, devine cu putință să se înțeleagă cum este făcut, și această percepere a modului de fabricație aduce ființei o dimensiune suplimentară » (Lévy-Strauss). Din acest punct de vedere, conceptualul și artizanalul se întîlnesc ca antipozi, ca polii aceleiași axe: depășirea materiei în expresie, «schema de funcționare» e, în amîndouă, un releveu al inteligenței proiective.

UN PROGRAM AL ATITUDINII

te. constituind astfel un nucleu uman de o extraordinară sensibilitate. Să aibă în raport, cu viața o percepție de tip poetic, profetic.
în al doilea rînd — este necesară o permanentă rigoare morală, pentru că artistul are de suportat cele mai diverse presiuni. Un artist se definește prin ceea ce refuză să facă : cele mai importante lucruri de refuzat sînt mentalitatea și relațiile care constituie așa-numita lume a artei. Se poate ușor uita că profesionalizarea socială a artistului creează
Cel mai urgent lucru în artă misepareoredimensionarea conceptului însuși de artist plastic, cu tot ce decurge de aici :
— o deschidere mai larga și mai directă către existență;
— o rigoare a atitudinii artistice;
— o regîndire a materialului și tehnicii;
— o redefmire a tipului de acțiune specifică a artistului plastic.
Ce înțeleg prin toate acestea? în primul rînd consider că ceea ce se numește în general problematica artei plastice nu mai poate fi înțeleasă, ca un vas închis ; riscăm altfel să descoperim în acest vas doar un cadavru.
Eficacitatea artistică se naște din angajamentul moral al artistului (nudintr-un pari ucu artisticitatea), din sinuoasa parcurgere a unui itinerar uman, din bucla de drum care conține tragismul subteran al acestui efort către o umanitate implicată global în creativitate.
Artistul este șansa lumii de a-și controla posibilitățile, rezerva ei de integritate. A trăi în spiritul epocii înseamnă pentru artist a atinge rosturi uitate, în scopul unei temporare terapeutici generale, utile poate ; înseamnă a înțelege ce s-a petrecut și ceea ce se petrece în umanitate la toate nivelele de civilizație.

Artistul adevărat trebuie să depășească totdeauna cadrul artei, cadrul strict al artei, legile ei strie-
mai mult ca oricînd servituți morale, aparent justificate prin cantitatea de interes a consumatorului. Dar acest interes exprimă doar nevoia unui blînd catharsis vizual într-un, iarăși explicabil, pact cu frumosul (sau cu ideea de frumos). Pentru fastuoasa prezență a obiectului artistic se neglijează deseori prezența incomodă a artistului.
A respinge tradiția delimitîndu-te ca individualitate constituie, printre aceste capcane, un program al atitudinii. Acest programatism este desigur implicat: pur și simplu autenticitatea și originalitatea constituie o chestiune de existență personală, de stare proprie, inatacabilă prin procedeele și instituțiile tradiției. Se produce însă în această relație o subtilă deplasare de la ceea ce este unic, ¡repetabil în actul artistic la ceea ce poate fi transmis, comandat, consumat, catalogat. Am numit metodele recuperării strategia implacabilă de a nu lăsa în afară (din fericire acest lucru este imprevizibil și imposibil în totalitate) o experiență originală, profundă. în această dialectică a culturii și timpului (în fond componentele tradiției) faptele se înscriu aparent logic; este însă o aparență; nucleul original refuză totdeauna convertirea.
A refuza jocul recuperării mi se pare singura atitudine convenabilă pentru o creație autentică.
fim în mod absolut scria Rimbaud.
este singura
I I luu^l 1 ” "
Originalitatea metodă pentru a neliniști pe funcționarii tradiției (menționez în spațiul parantezelor că înțeleg prin tradiție doar corpul de idei și prejudecăți instituțio-nal ízate voltarea naturală a formei plas-
ca atare, și nu dez-
tice, care nu este, cum bine se poate înțelege, tradiție). Atitudinea față de succes este o chestiune fundamentală a autenticității.
Succesul este în fond tentația cea mai la îndemînă a reçu pe răi ii, de cele mai multe ori un premiu fiind o formulă sigură de clasificare, de ordonare intr-un fișier, în al treilea rînd - regîndirea materialului înseamnă, ca pro-
blemă teoretică, acceptarea sau nu a condiției artistului de a produce obiecte care implicit pot fi vîndute, tezaurizate.
Desigur, nu propun o atitudine nihilistă față de material, pentru că el este o sursă importantă pentru operă și este încă o cale eficientă pentru a transmite un mesaj. Dar propun depășirea materialului, prin degajarea activității mentale și a substanței existențiale de avantajele de multe ori neconcludente (și într-un sens oprimatoare) ale materialelor (ar fi însă nepotrivit să se creadă că țintesc aici demersurile artei conceptuale — în fond doar un moment util de analiză a
artei ca artă).
Al patrulea punct privește natura acțiunii artistului plastic: sînt temător punînd o astfel de întrebare ; răspunsul este o chestiune de reconcepere generală a actului artistic. Cine ar putea propune fără să șovăie o soluție ? Cred — e o chestiune absolut personală — că artistul și opera vor deveni o celulă cu posibilități infinite de multiplicare, o celulă care să iradieze, modificînd metabolismul existenței umane generale. IULIAN MEREUȚA

9

Materiale ale sculpturi

Materiale pentru sculptură: privite ca medii concrete ale formei și nu din perspectiva lor de mijloace vehiculatoare de artă; obiecte pentru unealtă și nu elemente de limbaj - acesta este unghiul de reducție sub care se plasează o discuție care,^ renunțînd cu siguranță la complexitate, cîștigă poate in sistematizare.

Materiale pentru sculptură au fost doar cîteva și Hegel le enumera: lemnul, ivoriul, ’ aurul (și celelalte metale, adică argintul și diferitele aliaje de aramă), fonta și marmura (ghipsul nu intra niciodată în competiție). Folosirea lor dă. măsura posibilităților tehnice ale epocii, secondînd enumerarea stilurilor artistice și regulilor gramaticale în întocmirea oricărei istorii a artei. Richard Wollheim («Art And It’s Objects», Penguin, 1970) le numește «mijloace acreditate » în măsura în care circumstanța îndelungatei lor uzanțe le-a învestit artistic și le-a conferit funcția de semnale convenționale — devenite însă,’ în timp, naturale și familiare — ale Operei, necesare expresiei artistice în măsura în care se desfășoară ca un sistem de control social. Orice formă din bronz este astfel recunoscută rapid ca artistică în măsura in care relația bronz—artă este de multă vreme verificată, omologată social.

în această perioadă, să-i spunem pre-Du-champ a sculpturii, materialul se afla în strictă subordine, «docilitatea» sa garanta măiestria artistului, admirabil numai în măsura în care era și un artizan perfect.

Duchamp însă inaugurează atitudinea de refuz modern a limitării conceptului de artă la cîteva materiale și procedee devenite tradiționale, dînd naștere unei adevărate inflații a mijloacelor acreditate ale artei. Din momentul în care calitatea materialului nu mai condiționează calitatea de artă a obiectului, un prim pas spre abandonarea concep-tualistă a paradigmei caracter-material / obiect-fizic este făcut. Dar are loc, în egală măsură, revelația frumuseții și expresivității intrinseci a materialelor. A gîndi în funcție de ele — perspectiva s-a dovedit hotărîtoare și cu destule consecințe: de la unele limitative vis-à-vis de intenția artistului (încă Lipschitz nota în prefața catalogului expoziției sale de la New York în 1957: « Formele. . . le studiez înainte de toate din punct de vedere tehnic. Am grijă să elimin orice nu se potrivește cu bronzul ») la unele de totală dezin-hibiție, cu premisa « orice operă trebuie să fie liberă de orice tehnică, orice material, oi ice sistem » (Pevsner, Mărturii, Editura Architecture d’Aujourd’hui, 1952, Paris), ce culminează cu o atitudine de fetișizare în care materialul însuși devine motivul « inspi* rator » al lucrării (este de citat, în acest sens, declarația autorului unei sculpturi meta-íce de 4 m: «prima intenție în realizarea a-C|eStn1 'ucr^r* a fost să demonstrez calitățile fizice ale oțelului. . . să creez situații în

t
edii Uva sete >baj :are cu s în
loar nul» dică ta și :оπν tăți* area ica le hard >uìn, » în !Ì lor
iferìt enite
— ale ăsura ntrol astfel ɾa în reme
z-Du· trictă năies-jra în
a de e artă venite cărate i. Din ui nu >iectu-jncep-jbiect-lãsurâ,
intrin-ț/e >are și illative pschitz &ale de le stu-vedere ! pOtri-.
dezin-buie să aterial · Editura ris).
în care « Inspiri acest 4 meta-ai izarea

-    călită* uații în
Ж
.. V i
care calitățile sale mecanice de structură să devină explicit vizuale »).
« îmbătrânirea» din punct de vedere expresiv a mijloacelor acreditate este doar unul din motivele primenirii mediilor în sculptură; dezvoltarea tehnologică ar fi altul. Și
încă altul : orientarea acestei arte în afara complexului muzeu-galerie-colecție și reabilitarea ei ca o cantitate arhitecturală. De aici și noile sale necesități ca artă în aer liber: folosirea unor materiale mai ieftine, îngăduind o realizare mai rapidă dar și durabilă a unor lucrări cu scară mult crescută
față de secolul trecut, au devenit tot atîtea stringențe. în acest context, materiale înseși ale arhitecturii s-au impus de la sine, ca și principiul utilizării lor perfect funcționale, fără urmă de romantism tehnologic: cimentul, cheresteaua, oțelul, fierul, cărămizile, diferitele materiale plastice, aluminiul, fibra de sticlă, rășinile poliesterice, ceramica etc. sînt, statistic vorbind, mai des folosite decît «bronzul și aurul, aceste materiale glorioase si stupide» după expresia lui Sartre, din 1946.
Apariția conceptului de artă «temporală», favorizat de reconsiderarea tabuurilor în ce
privește «furnizarea» cu material a sculpturii, a atras după sine folosirea unor medii care contează cu sau chiar scontează perisabilitatea. Se pot plasa aici sculpturile pneumatice, tuburile de lumină fluorescentă, cilindrii de plexiglas umpluți cu plasmă gazoasă colorată, diferite alte experiențe cu medii mixte (carton ondulat, piele, sfoară, pînză întinsă pe schelet de șipci etc. etc.). « Majoritatea formelor acestor lucrări temporale — scrie Richard Koshalek sub titlul Un nou idiom al artei publice. în catalogul expoziției ,,9 artiști / 9 spații**, organizată în 1970 la Minneapolis — derivă în mare măsură din calitatea spațiului în care sînt prezentate elementele naturale (pămînt, iarbă, tufiș, roci, cherestea) și materialele confecționate de către om (beton, asfalt, plexiglas) fiind folosite în diferite combinații». Evident, fenomenul nu poate fi considerat din punctul de vedere al păstrării ortodoxiei genului. El face parte dintr-o altă orientare a experienței artistice care nu poate fi privită cu indiferență și care, printr-o serie de funcții compatibile cu noul său substrat material, implicit democratizator se oferă și studiului sociologic.
CRISTINA ANASTASIU-CONDIESCU
Pag. 46:
ION VLASIUî Stihia apelor, marmură
M1RCEA SPĂTARU: Marțian, material plastic
Pog. 47:
PA VEL ILIE: Compoziție, chirpici, plastic colorat.
Pag, 48
COSTEI BADEA: Icar, gresie
OVIDIU BUBA, formò, sticld. opal lemn ISPĂTARU: Joc de-a Prometed, lemn, fibre textile, blond
LABORATOR
Gorduz
O antologìe a sculpturii românești, făcută nu pe unități genealogice, cl «heraldic», l-ar anunța și pe Vasllc Gorduz printr-un «cîmp sidefiu cu himere», ca șl pe PлcI и ren, blazon aerat al formelor închise, otît

ca geometrie spațială cît și ca opoziție deliberată față de reperele extranee lor. Istoricește vorbind, atitudinea aceasta constituie punctul do convergență a două momente distante privite sub raport cronologic, « pre-avangardlsmul » lui Paciurea regăsindu-se în « post-avangardis-mul » lui Gorduz (dincolo de o similară resim
țlre a inailei.vărll sculpturii, cn net saturat de materiali lai o, In aspirația pentru □ artă mal « Intangibilă»), prlntr-un egal resentiment do variantele « constructiviste » nlo epocii, « I llmerolllla » Iul Gorduz esto garantată de o bună cunoaștere n teritoriului advers, probat prin lucrările din primii ani de expunere; ea este îndrăzneala de n lua figurilor geometrice numai «ținuta», acuratețea formală, ambalajul șl de a le tace să susțină teza opusă a Indeterml-natulul șl Infinitului principiu vital.
Seria «Germinațiilor», începută în 1966, șl cate pune în mal multe variante o problemă de raport între sferă șl semisfera, Inaugurează acest proces de hibridizare : pe măsură ce conturele devin mal ferme, volumele mal compacte, suprafețele mal neutre, forma geometrică capătă un paradoxal caracter Iluzoriu,
univoci totea îl este anulată, devenind mai « Imprecisă» chiar, prospectiv vorbind, decît un de dintre variantele organiciste anterioare. Goometrlsmul ca principiu al armoniei, propo vfidult de constructivlștl, este aici риз în poziția inferioară, doar ca vitrină, «mod de prezentare » al vitalismului, Imagine cu funcția similară releveul ui anatomic din arta figurativă. « Podurile » ulterioare plasează această tentativă de convention ilizare a formei pure într-un context pitoresc planuri multiplicate, culoare, «poante» dadaiste — care, secundată de o neobișnuită Indiferență față de material, dezvăluie natura implicit polemică a acestei arte, pentru care marea decepție nu o constituie, ca pentru Mai Hol, natura, ci lipsa de «aură» a geometrismului.
CRISTINA ANASTASIU-CONDIESCU

A · ' * в ь J *1·

\t ft

л

Obiectul
Decurgînd d intr-o analiză (sau o reinterpretare) a posibilităților artistice în vigoare (pictură și sculptură), obiectul ca gen artistic își subsumează acele condiții istorice și practice necesare accentuării potențialului de semnificație estetică. Nu trebuie însă să uităm că — în mod paradoxal — originile adevărate ale obiectului (și ale objectorulului — creatorul de obiecte) trebuie căutate nu neapărat în programul artei moderne; mentalitatea arhaică prin care s-au produs instrumente introduse în procesele ritual artistice constituie o supoziție poate hazardată, dar plauzibilă. O asemenea prospectare istorică ar explica preocupările artiștilor români ca sens, ca actualizare și în fond ca ideologie artistică. Dar să restringem discuția la domeniul strict al practicii artistice. Este adevărat că statutul obiectului este ambiguu (în perspectiva unei discuții scolastice), dar, după cum se știe, ambiguitatea este maximum de informație (găsim aici o explicație a interesului pentru obiect ca nouă și mai complexă posibilitate de raportare la realitate). Ar fi chiar

tentant să spunem că prin obiect artistul are un acces mai spontan, imediat, la materie și material, ceea ce sporește considerabil teritoriul practicii estetice (dealtfel și pentru receptor, nu numai pentru artist). Diferențele (în contextul artistic-omologat) țin de tehnica specifică de producere a obiectului. Analiza optică sau referința spațială (ceea ce în alti termeni înseamnă practica pe suprafață sau în volum) sînt înlocuite prin asamblajul precedat de o alegere, de o frecventare de către artist a materiei în starea ei nonar-tistică, de pură obiectualitate; se creează astfel analogii cu obiectul, utilizabil și util, semnalînd prin operațiunea «manevrare manuală» și un spațiu diferit al percepției decît cel al picturii și sculpturii (nu toate categoriile de obiecte pot fi receptate numai la acest nivel senzorial, deși acest consens, această conlucrare a simțurilor este scontată). Reperul «pictură» și reperul «sculptură» sînt introduse în discuție pentru a explica atitudinea estetică și implicit determinatoare a genului. Apariția elementului alogen în cubismul sintetic a reîncărcat tabloul cu datele fizice, concrete, ale realității, după o perioadă de strictă, și în mare parte teoretică, analiză a fenomenelor viziunii; derivatele acestei atitudini (care explică și colajul) de practică artistică (exercițiu intim al artistului în atelierul său) sînt chiar mai fructuoase pentru geneza obiectului : din timpul cubismului este cunoscut un obiect «fabricat» de Picasso din țeava și ghidonul unei biciclete uzate închipuind, în această nouă ordine, craniul hieratic al unei bovidé. Din 1913, de la celebra expoziție « Armory Show», datează acele ready-made ale lui Duchamp, precum și principiul de banalitate (implicat în mare măsură în estetica obiectului). Râspunzînd unei întrebări referitoare la « Fîntîna » semnată derutant « R. Muti». Duchamp spunea: « Nu este important dacă R, Mutt a fabricat obiectul. Este important faptul că el l-a
ales (s.n.). în acest caz, alegerea făcută de un artist (s.n.) este determinantă». Un alt fir istoric trebuie tras din demersul lui Schwitters, din estetica (poate mai puțin clară) acelor Merzbau, din asamblajul care urmează o ordine artistică, chiar dacă modul de prezentare desființează canonul artistic. Obiectul parodic și persiflant dadaist devine în suprarealism « mobilier pentru ochiul mental », tinzînd la semnificația poetică, pe urmele celebrei definiții date de Lautréamont. Toate acestea, reluate însă din perspectiva abordării realității, se regăsesc în dezvoltările contemporane ale obiectului. în acest sens, P. Restany, definind noua condiție a artistului contemporan, scria că noua problemă artistică nu e de fapt o problemă de artisticitate, ci o ipoteză în
realitatea, o descoperire a ei, o nouă ecuație a existenței umane în mediul ei, o «ontogenie a realității ».
Intenția acestei expoziții posibile (și cititorul este rugat, pentru completarea ¡masă parcurgă ilustrația mai
raport cu
ginii de ansamblu, întregului număr precum și vechi ale revistei) este prezentarea demersurilor cîtorva artiști români de a accentua expresivitatea plasticității prin mijloace care nu țin de cele ale picturii sau sculpturii, căutînd în obiect o posibilitate mai activă de referință la evenimente (afective, istorice, personale, sociale) care nu mai pot fi vehiculate prin mijloace pure sau consumate (ca energie). La Ion Bitzan, pe dialectica ascunsului / dezvăluitului se descrie o fenomenologie a materiei, o dialectică devenită astfel mijloc de expertiză a validității artistice a realului impur (și îndeobște

socotit neartistic). Prin intermediul materialelor garantate (prin decizie personală) ca sens artistic se descrie un proces de intervenție în domeniul domestic agrest sau urban. Există de altfel o indicație a metodei personale de creație: pe textul conținut i tu lată «Obiect poetic» se poate citi mic poem (din <
« Imi place să privesc pe nevăzute, ferestrele deschise ale caselor. .
numere
obiectelor desuete »
ca legendă de o lucrare inti-
i un care cităm începutul) : j prin
- - -------. . ». Cutiile
din piele conținind mici piese de alamă____
intitulate «Fastul obiectelor desuete» rezultă din această extragere prin văz. (Semnificația psihanalitică nu trebuie evitată într-o interpretare mai generoasă.) Tehnica de execuție se conectează intim la structura generală a obiectului real și este în acest sens o tehnică de deturnare prin care se montează — amplu regizat — un efect de surpriză.
La Bitzan atitudinea de constructor de obiecte este cea mai bine definită, în sensul stabilității sale estetice — forma cea mai evidentă a acestei atitudini nefiind obiectul ca atare, ci asamblajul de tip ambiental. Ansamblurile sale noi (vezi «Generatoarele n Pre2entate tn revista· nr. 10/ 1 ,) Implică Şl un program teoretic necesar œdeiiniru imaginii ca posibilitate iconica, Jiectele lui I-loria Bernea aparțin unui context -■ care funcționează ca « mitologie mil X, in ΓT."' PerSOnal este evident mal ales n titluri, straniu șl nur pufn 0 ce, trimițînd la un program artistic de
ernea aparțin unui
lucru, care, în final (o expoziție), va dezvălui probabil în întregime mesajul. Construcția obiectelor propuse în expoziția noastră indică o tehnică picturală, ceea ce echivalează cu intențiile (avansate în diferite ocazii) lui Bernea de a supune pictura la un alt canon de emisie. Plimbarea ideii plastice prin medii eterogene (concept, desen, pictură de șevalet, obiect) contribuie paradoxal la omogenizarea ei.
S-ar putea alege din lucrările lui Pavel llie un obiect abia desprins din starea de tablou, intitulat «4 oí albe sub clar de lună», din anul 1969, pentru a ilustra o altă modalitate de a trece spre obiectul / construcție. în acest caz, pinza pe care se detașează elementul obiectual ține loc de cadru de referință, referă deci la pictură (operație pe pînză) ca modalitate istorică de expresivitate (practică istorică ajunsă la un punct critic). Lucrările ulterioare ale lui Pavel llie (a se vedea în acest sens nr. 1/1971 al revistei) au arătat că această fază a fost absolut justificată, demersul său reluînd tradiții artizanal-popu-lare pentru a capta o mentalitate creatoare autohtonă.
La Șerban Epure, două tendințe de creativitate adverse în plan tehnică / mescj sînt caracteristice; a) asamblaj de materiale cu funcție skeumorphă (faza expresionistă din expoziția de Ia Ateneul tineretului 1970)—și b) obiect de serie
obiectului
(multiplu) generat de o estetică a calculului si posibilităților matematice. Dacă în cazurile precedente obiectul face parte dintr-un ambient, la Șerban Epure obiectele, « Bandă S — variantă spațială », mai caracteristice pentru artist, sînt manipulabile ca însăși condiție a receptării lor.
Obiectele lui François Pamfil descriu «situații», sînt ipoteze pentru «mimesis» (ca valoare de acțiune sau — sens prin cimilitură — ca acțiune de a stabili valoare). Caracteristica este a însuși

gen, și în acest sens faptul că obiectele ar putea fi inseriate ca pictură e neimportantă. Un obiect de factură specială este o lucrare intitulată « Fals autoportret » de H. Constan-tinescu. în el se pot recunoaște caracteristici sugerînd designul, dar prin proiectare poetică cu mijloace de designer (serialitate încorporată într-o dimensiune stabilită) rezultatul nu se încadrează într-o atitudine antidesign, ci se stabilește cu o margine de ambiguitate în definiția posibilă a obiectului ca gen.

Obiectivul lui Barbu Nițescu se referă mai ales la sculptură, la statutul ei și la materialele el. Utilizarea plasticului aici implică o atitudine parodică mai ales prin forma celulară mecanizată a naturalului, obiectul / măr. La Clina lonescu se dezvoltă în spațiu un motiv grafic de proveniență op (vezi nr. 7/1972 a revistei). Cîștigul prin trecerea de la cesen la obiect este într-adevăr minim, dar nu neglijabil, de o diversificare personale, în sensul obiecte cu un plasticitate spațială.

3 FRââÎtok Plasiic colorat, 1972;
acril^S?intrarea artiștilor, lemn, sticla, alarne' 19*69°N & 3
determinatoare fine, piele.

Clina lonescu se dezvoltă în spațiu un motiv grafic de proveniență op (vezi nr. 7/1972 Cîștigul prin trecerea de la

I

Aceste cîștiguri țin a experienței artistice I înzestrării acestor coeficient apreciabil de IULIAN MEREUȚĂ

a
I. a e i. e
I-zi
:ă
jl
te
es
le
u-ră
:iv
72 la
m, pn ice :or de
72; dât de,
Шим
ICШП
ЬHIM
5Í

OMAGIU LUI PICASSO

1881-1973

Pablo Picasso, un bărbat scund, înflăcărat, nervos, repezit, în stare să muncească cu înverșunare, neputînd sta multă vreme fără să facă nimic, totdeauna la trîntă directă cu viața, de acord sau în opoziție cu evenimentele : Picasso nu e niciodată indiferent. Din cauza numeroaselor solicitări cărora le face fața ne este, fără îndoială, atît de greu să-l înțelegem și să-l definim. Astfel se explică acea clasificare complexă în prea numeroase perioade a unei opere a cărei diversitate nu cere totuși a fi rînduită cu strictețe. După o asemenea analiză riscăm ca, în fiecare zi, să vedem născîndu-se o perioadă violetă, una unghiulară, copilărească sau caprină. PIERRE DESCARGUES

[. . .] ușurința cu care realizează tot ceea ce vrea este efectul unei măiestru excepționale. Ar fi putut obține succese strălucite ca pictor academist, dacă n-ar fi fost un artist extrem de sg 11 os si devotac Iu t ț i
pească talentul pentru succese mondene efemere. Confundă bucuros creația cu născocirea, așa încît și-a schimbat de mai multe ori stilul pentru a asculta de impulsurile de moment și a inventa ceva nou. El nu caută, găsește. Dar ceea ce găsește e totdeauna neașteptat și surprinzător, din cauza spontaneității cu care spiritul său foarte vioi se alătură impulsurilor sale. Nu e preocupat să integreze operele noi celor pe care el sau alții le-au făcut înainte. Și atunci cînd se inspiră din motivele trecutului, le schimbă atît de radical încît în ele nu mai rămîne decît realizarea ideilor sale din acel moment special. Nici în viață nu e mai moderat ca în artă; și părerile lui sînt uneori contradictorii și violente. Dar, oricare ar fi lucrul pe care îl afirmă, e totdeauna sigur de el și vorbește cu o autoritate formidabilă. De la moartea lui Cézanne, nici un pictor n-a avut mai multă influentă ca Picasso în lumea artei. LIONELLO VENTURI
I
Picasso poate fi tot atît de uman și caustic ca Toulouse-Lautrec, la fel de scrupulos ca Ingres, la fel de masiv ca Michelangelo și tot atît de sentimental ca Greuze; și poate fi cu desăvîrșire abstract și lipsit de orice valoare în afara h , simplei reacții fizice față de formă. Totuși, Picasso însuși a afirmat, el nu se K schimbă niciodată; în toate picturile sale trebuie să căutăm aceleași principii M de desen, aceleași valori, aceeași obiectivitate. HERBERT READ
Picasso inventează totul și dacă un lucru a mai fost inventat, nu se descurajează, ci îl inventează de la capăt. Invenția este felul lui de a merge înainte, în salturi de cangur, fără a se gîndi prea mult în ce direcție anume. G. C. ARGAN
S-a spus despre Picasso că operele sale sînt mărturia unei dezamăgiri precoce. Eu cred tocmai contrariul.
Totul îl încîntă, și talentul, ce nu-i poate fi contestat, mi se pare a fi în slujba unei fantezii care amestecă așa cum trebuie ceea ce e fermecător cu ceea ce e îngrozitor, ceea ce e abject cu ceea ce e delicat. Naturalismul său îndrăgostit de exactitate este dublat de acel misticism care în Spania zace în fundul sufletelor celor mai puțin religioase. GUILLAUME APOLLINAIRE
I e/oluția pe care a reprezentat-o arta lui Picasso a fost, în esența ei, antiburgheză. «Mai bine să greșim decît să ne osificăm», spunea un alt compa-triot al său, Juan Gris. Și e adevărat, Picasso însuși a avut uneori sentimentul că a greșit, s-a întors la forme pe care le părăsise mai de mult, a abordat stiluri dintre cele mai diferite, cu o febrilitate ce-i contrazice propriile cuvinte, «eu nu caut, găsesc». Dar de osificat, el nu s-a osificat niciodată.
I i casso e un moment central al istoriei intelectuale a secolului al XX-lea. Asupra acetici afirmații s-a creat de mult un consens unanim. Dar el e și un moment al conștiinței umane, protestine! împotriva tihnei burgheze și a războiului, a gustului mărunt și a mizeriei. DAN GRIGORESCU*
Extrase din albumul «Picasso», Editura Meridiano, 1971,

CUltlUOÌC dilli f C Roinû-; C V Onsihuhli C ultlll II s-ii deschis iii ziua de es, exreripJ pictatului
:< Dumitru GhișiJ, vice-ui Culturii și Educației seul, ombasadorui Fian-eresedrnte al Uniunii 5* i on ccnducereu Constici Sccid/ìste,

membri , ortiști, critici de arto, e asemenea, Edouard itoarea Hélène Parmelln. Haulică, critic de artă,
?-¿see -te cl secției române A. I. C. A., care c t'es - -¿ etepe/e și trăsăturile funda-
~entc e ce e te .’ui Pignon, și Froncis Levasse^-, c-bcsccerj Franței, care a subliniat ~cc^tc~tc decseb’tá pe care Ministerul Aface' or Externe și nisterul Culturii din Franța ç ccardà acestei manifestări.
- c~r c evoce, ţ.e din sala Dolles figurează •5 cto . accede’e și desene din diferite etape, O'? ecte ce costume pentru o serie de piese s ·γ:?ïó* cïpà relieful ceramic de Io Casa ce cu'turc c л Argenteuil (1970).

GASTON DIEHL

în ciuda proliferării marilor ansambluri moderne cu fațade monotone, cartierul Alésia încă a mai păstrat ceva din acel desuet suris provincial ce-l avea înainte. Restaurantul din mica piață învecinată, cu umbrarele lui artificiale, te face chiar să te gîndești la cîrciu-mioara de altădată. în vastul imobil construit pentru artiști acum vreo patruzeci de ani, atelierul lui Pignon, în rînd cu strada, pare, la fel ca acela care îl locuiește, gata să primească pe trecători. Mulți tineri îi trec pragul, știind că întotdeauna vor găsi îmbărbătarea și experiența unui vîrstnic dispus să discute cu ei fără ifose, ca între vechi prieteni, îngusta și tihnita rue de Plantes a devenit, prin fluxul circulației spre autostrada din apropiere, una din axele frecvent folosite de cei ce sînt nerăbdători să scurteze drumul pentru a scăpa de capitală. Și totuși zgomote nu pătrunde în atelier datorită prezenței. în fața ușii, a unei minuscule grădinițe ce formează o izolație, un meterez, și unde, printre tufișuri și arbuști, cîteva flori au izbutit chiar, nu fără greutate^ să înveselească asfaltul ce le împresoară. înăuntru, stăpînu-lui casei nu îi este cîtuși de puțin greu să facă să domnească o ambianță senină, propice lucrului sau convorbirilor amicale. Sus de tot, la nivelul mezaninului ce taie în parte impozanta masă, se zăresc cîteva lucrări ale sale mai vechi, amestecate cu tablouri și desene de Picasso, care ne aduc aminte de strînsele legături ce existau de ani de zile între cei doi artiști. Dedesubt, imense pinze, cuprinzînd tot spațiul, pornesc la asalt înși-ruindu-se de-a lungul pereților unde stau

îrJsôtuHe fundași Francis Levas-cere <3 subliniat
sector rorr\5rs$ A. t G A-, care
ïνξ cere
Ministerul Afu-
g s ș M..n iste rut Culturii din Franța
din sala Oc!les fgureazd cesene dir. diferite etape,
£>" ;ecte ce ceste ~e pentru o sene de piese s‘ ’ctzgnc*" ? cepe re
'e*l·:' ceramic de la Casa •ce ce tuna din Argenteuil (1970)*
EDOUARL
4
GAS I ON DIEHI

în ciuda proliferării marilor ansambluri mo derne cu fațade monotone, cartierul Xtesia încă a mai păstrat ceva din acel desuet sur îs provincial ced avea înainte. Restaurantul din mica piață învecinată, cu umbrarele luì arti Ocíate, te face chiar să te gîndești la cîrciu-mioara de altădată, în vastul imobil construit pentru artiști acum vreo patruzeci de ani, atelierul lui Pignon, în rînd cu strada, pare, la fel ca acela care îl locuiește, gata să primească pe trecători, Mulți tineri îi trec pragul, știind că întotdeauna vor găsi îmbărbătarea și

experiența unui vîrstnic dispus să discute cu ei fără ifose, ca între vechi prieteni, îngusta și tihnita rue de Ptentes a devenit, prin fluxul circulației spre autostrada din apropiere, una din axele frecvent folosite de cei ce sînt nerăbdători să scurteze drumul pentru a scăpa de capitală. Și totuși zgomotul nu pătrunde în atelier datorită prezenței. în fața ușii, a unei minuscule grădinițe te foi mea/a o i olație, un metr? ■ ·> Ir
tre tufișuri și arbuști, cîteva Hori au izbme chiar, nu fără greutate, sa înve-elei^ a asfaltul ce le împresoară. înăuntru, stanino· lui casei nu îi este cîtuși de puțan greu \ tacă să domnească o ambianța semna, pro pice lucrului sau convoi biriloi amu i'r de tot, la nivelul mezaninului ve t vr ' ·
impozanta masă, se zăresc cîteva Ima v < : · sale mai vechi, amestecate cu tal· ou a >1 desene de Picasso, care ne adir ar strînsele legături ce existau de am de r între cei doi artiști. Dedesubt, imense p'' r cuprinzînd tot spațiul, pornesc la asalt; î'm ruindu-se de-a lungul pereților unde stau
I
I
I
<
<
I
I
<
I
I
I
4
I
r
s
?
a
c
s,
d
P
Si
încă prinse acuarele și machete de decor, ca o ultimă, mărturie a unor strădanii recent depuse. în sfîrșit, pe două mese, instrumentele pictorului, godeurile, tuburile zac împrăștiate printre mapele de desen înțesate cu studii și printre carnetele de crochiuri; și toate astea într-o dezordine creată de mîna care, lucrînd, își alege după trebuință unul după altul fiecare element, fără a încetini o clipă acțiunea creatoare. Căci totul aci respiră iuțeala, avîntul, puternicul dinamism, înce-pînd chiar cu autorul pînzelor, vibrante încă, dar neterminate, aflate pe șevalet. Singura excepție — dominînd toată scena, cu un aer batjocoritor, de pe falsul ei piedestal —, o veche armură proptită în pragul scării ne amintește totuși că a servit acum cîțiva ani ca punct de plecare a imaginației lirice a artistului pentru a celebra fastul cuceritor al bătăliilor sale, sau pentru a-l conduce totodată la ciudata, la crîncena ironie a capetelor sale de războinici. în plină putere a unei vîrste pe care nu o arată, cu părul roșcat bătînd în blond și luminîndu-i cum nu se poate mai bine ochii de culoare deschisă, cu chipul energic și surîzător, înfățișarea robustă,

gesturile potolite, însă pline de vioiciune și de vitalitate, vorbind tare, cu un ton hotărît și viril, Pignon, la 68 de ani, a rămas aceeași imagine a neobositului, dîrzului luptător de totdeauna. Statornic în tot ce întreprinde, în idei cît și în prietenie, el nu se lasă abătut fără rost de la . munca pe care o are de îndeplinit și pe care o pune pe primul plan.
Treaba nu-l sperie. Se avîntă în ea cu un soi de ardoare nesățioasă. Cea mai bună dovadă ne este dată de multiplele realizări duse la bun sfîrșit în săptămînile din urmă. Le enu-meră fără nici o îngîmfare, pur și simplu fericit de a fi avut posibilitatea — și energia, adăugăm noi — de a le face pe toate deodată fără să pregete o clipă: pregătirea îndelungă și minuțioasă, studiată împreună cu mine, a importantei lui retrospective în Pxomânia, pentru care a căutat și a ales chiar el operele, crearea machetelor pentru 60 de costume și 3 decoruri pentru « Hamlet »-ul de la Théâtre National du Cothurne din Lyon, care, rînd pe rînd, va fi prezentat la Marsilia, Lyon şî Paris — acesta din urmă la Odeon; o expoziție ce se va deschide curînd la Galerie de France cu tema « Nudu-rile roșii » și cuprinzînd mai multe pinze, late de 2,60 sau 2,80 m ; în sfîrșit, terminarea vastei sculpturi în ceramică « Plon-jorii » de la Marsilia-Luminy. Trebuie să mai socotim și activitățile militante ale artistului și intensa lui participare la Salon de Mai r,e 70,71 seama că nu e de fel zgîrcit nici cu sarcinile ce și le asumă, nici cu timpul 5 'j atunci cînd e vorba să răspundă Ici problemele momentului.
De altfel se explică pe sine cu bunăvoință și vorbește cu o extraordinară ușurință despre aceste două nuduri cu formele abia schițate, cu silueta adunată și totodată amplă, ce par se dea de-a berbeleacul pe pînzele din fața noastră, tratate în ruginiu cald cu degra-euri viguros marcate: «Desigur, am mai pictat nuduri prin 1953, dar această nouă serie nu are nici o legătură cu precedenta»,
«După seniorii războiului, după capetele de războinici sau de bărbați și copii, ce m-au preocupat în vremea din urmă, simțeam nevoia să fac altceva. De cîtva timp deja începusem niște nuduri, și îndeosebi nuduri cu umbrelă de soare în decursul anilor, strînsesem și îmi notasem impresii pe plajele din apropiere de Sanary. Spectacolul cotidian al femeilor tolănite, al oamenilor scăldati de soare mă atrăsese. Nudurile miau năpădit pînzele, le-au luat în stăpînire. Nimic nu este hotărît, nimic nu este determinat de la început. M-am apucat să execut, ca de obicei, sute de desene. Am adus un model de trei ori pe săptămînă ca să am mai mult răgaz de gîndire, ca să pot stabili un dialog cu nudul, cu aceste forme ce se revelau și creau o lumină diferită».
Preocupat să-și precizeze gîndul, el adaugă: « Dacă iau de pildă capul acesta de războinic cu trăsături verzi ce se detașează puternic pe fondul galben, evident că e vorba de un fel de scriere exclusiv interioară. Dimpotrivă,
într-un nud scrierea dispare, semnul ramine abia vizibil; un buchet de lumină, un decupaj pe un aplat cu neîncetate modulații. Trebuie așadar să revin la forma cea mai simplă, la aspectul cel mai decantat, trebuie să evit liniile ciopîrțite spre a regăsi contactul cu natura. Privirea mea plimbîndu-se asupra întregului nud se oprește mai mult asupra picioarelor, care seamănă cu două coloane și ajung să aibă o mai mare însemnătate decît torsul. Era același demers ca odinioară în fața măslinilor. Nu dispun anticipat de o grilă. Natura este cea care îmi indică dinainte calea de urmat — și care nu este neapărat aceea a generației mele — iar viața determină formele ce devin preponderente,

și se dezvoltă; simplificîndu-se ele se intensifică, se însuflețesc și iau amploare ».

«A mă apuca după Picasso, după Matisse, fără a mai vorbi de marii italieni, să pictez nuduri era inițial o aventură temerară. Totuși am avut grijă, vreme de mai multi ani, să mă hrănesc cu nenumărate impresii.

Tema are însemnătate pentru mine, îmi dă expresia însăși a vieții și determină forma după o îndelungată drumeție. Opera în sine, pînza este cea care își procură propriile ei sugestii. Astfel nu am nicidecum intenția anticipată de a ceda vreunei senzualități, după cum nici Ingres nu voia să fie lasciv în unele din tablourile sale. Semnele care acordă un loc erotismului sînt prea facile sau prea vulgare pentru a ne trece prin minte să le utilizăm ! Fiecare epocă își are felul ei propriu de interpretare a universului dar numai felul de a privi lumea se schimbă. Mă văd obligat să cer și eu naturii ceva diferit, diferit de Matisse de pildă, care se gîndea mai mult la arabesc. Privirea mea se străduie să împreune pe pictor și pe sculptor, caută volume colorate mai fremătînde, mai nervoase la care recurgeau uneori cei de odinioară, ori regăsește anumite simplificări folosite și de Rubens în draperiile sale. Limbajul modern trebuie să păstreze un anumit respect și o oarecare dragoste față de ceea ce l-a precedat. Nu putem da cu piciorul trecutului deoarece noi sîntem rodul lui și, cel puțin în parte, moștenitorii lui ».

Cu luciditate și cu tot atît de mult curaj, Pignon lărgește dezbaterea, își consolidează pozițiile — chiar dacă uneori sînt solitare — și își asumă deplin responsabilitățile.

«Pornesc întotdeauna cu cîte o temă, dar trebuie să mă identific cu ea, să o surprind pe viu, să devin de pildă plonjor spre a putea asimila problemele și capta gesturile. Tot astfel și în ceramica mea sau tema pe care tocmai am făcut-o fiindcă este încă vie în mine; nu poți lucra decît la cald, în elanul actual ce te pătrunde.

Libertatea trebuie cucerită în fiece clipă. Artistul își joacă singur destinul, opera sa; luptă piepțiș. își urmărește neostenit propria căutare. Ori renunță și ajunge să se plagieze la nesfîrșit. Și totuși toate se leagă prin necontenita reînnoire. Astfel, nu de mult, atunci cînd au fost proiectate pînzele din Ostende, în cursul unei mici conferințe, ținută de mine la Casa de cultură din Reims, m-a frapat o anumită analogie cu nudurile. în ambele cazuri e vorba de o pată mare ce se organizează, de o formă mare ce se desfășoară în centru, se dezvoltă. Tema nu vine la întîmplare, e vorba de o întîlnire, de un apel ce se prezintă. Iar artistul ia cunoștință prin propria sa cultură de acest lucru, îi întrevede toate posibilitățile.

Așadar, nudurile, după cum subliniam, se opun arabescului și sînt văzute aproape toate în racursiu; pentru mine ele reprezintă mai degrabă o masă ce se desprinde, niște volume definite numai prin pictură și nicidecum imitate. Cu toate acestea, cu cît mă apropiu mai mult de desenele executate după natură, cu atît pînza mea se însuflețește mai mult, prinde viață, A desena după model rărnîne o descoperire constantă, căci tocmai dorința de a surprinde viața însăși este cea care dă la iveală noi forme. De ce să avem nevoie de grilă, de formule care au fost deja folosite, de o progresie aprioricǎ? Lumea va rărnîne pururi de descoperit. Important este ceea ce se cere lumii : regăsirea splendorii vieții», Traducere de I. Fortunescu

în’ilustrație:

1. Femei rcparfnd ndvoade, ulei, 1946 (foto Millier, Paris)
2. bdrbat și copil adormit, ulei, 1970 (foco Muller, Paris)

3. Luptă de cocoși cu Figuri, ulei. 1959
(foto Muller, Paris)
4. Plonjorul, ulei, 1965
(foco Millier, Paris)
56
de vorbă cu
EDOUARD PIGNON
GEORGES CHARBONNIER
G. C. — A modifica lumea înseamnă, pentru oт, a o supune voinței sale, înseamnă a-i da un sens exclusiv uman. Rezultă de aici că arta trebuie să aibă un sens de care nu o poți separa. Să luăm de exemplu o operă ilustră a lui Picasso: « Guernica ».
« Guernica » poate fi privită independent de conținutul ei, de semnificația ei politică, în sensul larg al cuvîntului, de caracterul ei pamfletar, de condamnarea ororilor războiului, ba mai mult încă, a ororilor războiului civil nedrept, pentru a nu vedea în operă decît frumusețea plastică, organizarea și ordinea sa? Edouard Pignon — Nu, nu și nu. Nu putem separa opera de subiectul ei. Dacă privesc profilul unei femei de Uccello, profilul acesta este în același timp și femeie, și arabesc. A considera arabescul ca atare înseamnă a Icomite un abuz de încredere, cu atît mai J multcu cît a face aceasta riguros este imposibil.
G. C. — Dacă privești Guernica trebuie așadar să accepți, odată cu pinza, tot ceea ce ea reprezintă ?
E. P. — Da, altfel nu trebuie s-o accepți de loc. Guernica există în funcție de drama pe care Picasso a trăit-o. El este spaniol, ea este războiul din Spania. El este om și sublim : ele sînt Dezastrele războiului. Cum să separi, așa cum se spune, conținutul tabloului Guernica de forma lui ... ? Există o dialectică între lormă și conținut, cînd opera se naște, dar care le impune în cele din urmă să se manifeste inseparabil. De ce să iei pînza drept un pretext de a armoniza culori, plecînd de la orice? Resping, fiind puerile, toate definițiile sau afirmațiile criticilor care-și închipuie contrariul.
G. C. — N-aș spune totuși că sînteți « contra » abstractizării , . .
E. P. — Nu sînt nici pentru, nici contra. G. C. — Am impresia, totuși, că nu credeți în existența unui proces de abstractizare în pictură,
P· — Cum n-aș crede? Sînt totuși obligat sii constat unele prezențe, Abstractizarea ld un Hartung există. Există de asemenea abstractizarea la Mondrian. Eu nu neg nimic, ncerc doar să mă definesc, Îmi cereți să-mi precizez o poziție în tot acest context? Dar ar trebui in prealabil definită abstractizarea, ocmai ceea ce este imposibil într-o asemenea confuzie.
e tocmal ceea ce v-aș cere; în ce condiții^ credeți că o operă poate fi, la ora actuală, o operă abstractă?
p. - Fapt este că arta abstractă a luat un sens, iar demersul abstract un altul. Căci abstractizarea este un demers al spiritului si nu o luare de atitudine. Nu există abstractizare la Cézanne ? La Matisse ?... Matisse pleacă de la aspectul individual al lucrurilor, apoi el încearcă să extragă legi generale; este un demers abstract. Poți să-i urmărești gîndirea, te pot exalta soluțiile pe care le propune. Dar ca luare de atitudine radicală, de la început, este expusă marelui pericol de a rămîne o simplă afirmație. Nu mă interesează.
[...] Pentru mine orice pînzăare un sens. Să mă explic. Iau un exemplu: celiai lui Van Gogh. Imaginați-vă o casă în depărtare, cu acoperișul roșu. Pentru a o picta, Leonardo da Vinci ar fi folosit un roșu în degradeuri, față de roșul folosit în prim plan.

Vine Van Gogh. El pune un roşu pur, îl armonizează cu o altă culoare, pe alt plan. Printr-un gest face ca viziunea lui Leonardo să pară caducă. Van Gogh înlătură spaţiul geometric ; îl înlocuieşte printr-un spaţiu colorat. Deci, impune o nouă viziune asupra lucrurilor. Dar, făcînd aceasta, Van Gogh nu a vrut să exprime un lucru din afara lumii; a vrut să exprime însăşi lumea. Şi nu numai un aspect vizual şi superficial al lucrurilor, ci acea concepţie despre lume care-i era proprie. Acest sentiment, această concepţie, această viziune, întrupate în culori şi linii, sînt Van Gogh. El a spart zidul arsenalului de mijloace tehnice, dar nu poţi privi cîtuşi de puţin o pînză de Van Gogh în lumina definiţiei lui Maurice Denis. O pînză de Van Gogh nu este doar asamblarea formelor şi culorilor într-o anumită ordine. A reduce o pînză de Van Gogh la această definiţie ar însemna s-o distrugi şi să trădezi mesajul pe care el a. vrut să-l transmită. Căci Van Gogh nu se distra « transpunînd » realitatea. Dimpotrivă, el smulgea adevărul ei cel mai profund. Picasso nu «transpune». Nu «deformăm» din plăcerea sau din datoria de «a deforma». Picasso « deformează » sau « nu deformează », ori «dă formă» etc. . . pentru a exprima un adevăr ce-l poartă în el. Tot tabloul său este făcut pentru acest adevăr, pentru a-l «transpune». A transpune este acţiunea unui academism care deformează în mod arbitrar contururile şi anihilează gîndirea, îmbrăcînd-o după modă. La Picasso violenţa violentează tabloul ; în numele realităţii şi nu din plăcerea de a supune distorsiunii capul unui personaj, doar de dragul distorsiunii. Cum să separe el forma de conţinut? Nu găsiţi că e o gluma? Cum s-ar putea scoate forma arborelui din conţinutul său? Nu-i o pată de scos. Şi chiar dacă este o pată . . . nu e o simplă pată. încerc să captez şi să pun în tablou arborele, vîntul, gîndurile mele, cerul meu, pe mine însumi . . . S-a făcut din observaţii, schimburi, reflecţii, care i-au determinat' construcţia, nu s-a făcut doar din dorinţa de a exprima o linie, o culoare, un ritm : dar s-a făcut şi din asta. Dacă pun un negru, dacă pun un albastru, este pentru ca ele să spună şl mai mult « arbore ». [. . .] Dacă pun o pată de culoare, sau o linie curbă, ori o linie dreaptă într-un tablou, dacă această pată sau această linie fac aluzie la un copac, la un nor, la o casă, se complică totul. Trăim într-o lume mult mai necunoscută decît cea a armoniei sau a furiei, numită strict interioară. Trăim într-o lume de aluzii, poetică sau dramatică, ce importanţa are . . . Atunci trebuie să insişti asupra fiecărui element, trebuie să organizezi, să exprimi complexul de senzaţii umane şi infinite. Acesta este realismul. Dar nu trebuie ca tărîmul realismului să fie prea aproape, prea prezent, ca să te plimbi pe el mai mult cu picioarele decît cu spiritul· Nuse poate spune că eşti într-un peisaj cînd pămîntul e mult mai important decît cerul. Dacă privesc masa, masa are aceeaşi valoare ca şi figura cuiva. în funcţie de interesul pe care-l atribui lucrurilor, ele capătă mai multă sau mai putină importanţă, unul în raport cu celălalt. Naturalismul nu caută raportul între lucruri : el nu caută decît o ilustraţie a lumii. Abstracţionismul încearcă să creeze raporturi abstracte: ele nu există niciodată. Ceea ce mă atrage de exemplu la măslini este că sînt Tăcuţi din curbe răsucite, răscolite de mistral, aşa cum sînt lîngă Toulon, vegetali şi umani, îţi oferă o infinitate de curbe, dar care formează un joc de goluri şi plinuri. Este acolo un joc constant care îmbină cerul şi pâmîntul, un joc extrem de seducător pentru mine şi care-mi oferă un fel de totalitate a lucrurilor, mai mult decît o însumare de aspecte. Cînd văd creanga, o văd odată cu cerul, nu-i aşa? Şi nu pe fiecare separat. Este, de altfel, lecţia lui Cézanne. Nu, lumea nu mă plictiseşte, nu mă îndepărtează de formele ei

palpabile. Sînt inclus în ea. Pentru-mine, obiecte'e nu sînt niciodată pretexte. [. . .] Stărui asupra obiectelor pentru a le face să spună ceva și nu dintr-o dorință de modernism. Aș înclina să gîndesc că insistența asupra ta însuți este de aceeași natură, despărțind inseparabilul de ceea ce îl influențează din afară. Nu «suprimi » lumea invizibilă. îi smulgi arabescuri sau pete, lăsîndu-le cîmp de acțiune, așa-zis liber. Dar ele vor asculta în curînd de legi ale obișnuinței, la fel de riguroase ca și cea a nasului pe obraz . . .

G. C. — Cum îi situați acum pe abstracți, tinînd seama de toate acestea ?

f

E. P. — Refuz să-i situez pe abstracți. Să se situeze ei singuri. Eu mă situez: nu sînt un pictor abstract. A pune o pată de culoare sau o linie ori un ansamblu de asemenea lucruri nu-mi e suficient. îmi pun alte probleme. De altfel, arta este o perpetuă descoperire și. între noi fie vorba, această eternă obișnuință de a îmbrăca pictura în uniformă este lipsită de valoare. De altfel, s-a vorbit despre abstracție în legătură cu opera mea. Nu sînt un pictor abstract, eu sînt pictor. Pictura este pentru mine un limbaj, un mijloc dea cunoaște lumea și de a mă cunoaște. Din acest punct de vedere sînt, deci, un pictor realist. Dar nu există nici o regulă a priori, nici în mine, nici în pictura mea.1

Traducere de RUXANDRA NĂDEJDE GAROFEANU.

1 Extras din volumul « Le monologue du de Georges Charbonnier, ed. Julliard.
peintre »

ALA
JALEA POPA

Sculptor. Născută la 14 Iulie 1926 la București. Studii : urmează cursurile Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » din București (1945 — 1949). Din 1962 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1968 — Kõln ; 1969 —Torino, Te-Aviv, Helsinki; 1970 — Roma; 1971 — Este, Dusseldorf; 1972 — Torino. Participări la expoziții internaționale: 1967 —Tokyo; 1968 — Leipzig ; 1970 — Entrevaux, Florența; 1972 — Milano. Premii : 1970 — Medalie de aur, la a doua ediție a Bienalei internaționale de grafică de la Florența.

Cred că și oamenii care prețuiesc toarte puțin pe artiști sînt deținătorii unor adevăruri evidente și de necontestat, datorate, unele, tocmai fenomenului artistic.

THEODORA MOISESCU STENDL

Pictor, gravor, decorator. Născută la București, la3 septembrie 1938. Studii : absolventă a Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » (1963). Din 1963 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări. Expoziții personale: 1966 — București ; 1969 — Torino; 1971, 1973 București. Din 1965 participă la numeroase expoziții de artă românească organizate in străinătate. Participări la expoziții internaționale: 1967 - Tokyo ; 1968 — Milano ; 1969 — Lausanne, Paris ; 1970 — Barcelona, Buenos Aires; Í971 — Barcelona; 1972 — Barcelona, Cracovia, Noto, Veneția, Frechen. Premii: 1968 — Premiul I al U.A.P. pentru tapiserie; 1969 — Premiul Bienalei internaționale a tineretului

de la Paris, pentru lucrări de grup; 1971 — Premiul «Juan Miró», Barcelona. Decorațiuni murale
— tapiserii : 1969 — Teatrul Giulești, București; Casa de cultură a tineretului, București ; 1970
— complexul turistic din stațiunea Neptun ; 1972 — Teatrul « M. Eminescu », Botoșani.
Caut să descopăr modalitatea în care aș putea să comunic cit mai bine cu lumea din jurul meu, de aici și încercările mele în diverse tehnici de exprimare.
Primul act de așternere pe hîrtie a gîndirii unui artist în exprimarea plastică este desenul, adnotarea imaginii pe care vrea să o dezvolte. M-am oprit la actualul grupaj de desene pe care îl propun revistei ca fiind cele mai sincere și mai apropiate gîndirii mele.
»
ATELIER
Pictor. Născut la 2 februarie 1935 la Pucioasa (județul Dîmbovița). Studii : absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » (1963). Din 1963 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări. Expoziții personale: 1972 — Florența, Din 1964 participă la. numeroase expoziții de artă românească organizate în străinătate. Participări la expoziții internaționale : 1967 — Tokyo ; 1969 — Ljubljana. Lucrări de artă monumental-decorativă : 1965 — Panou decorativ, mozaic de ceramică, Institutul politehnic din Brașov (cu Constanțiu Mara și losif Krija-novschi) ; 1970 — Tapiserie, Aeroportul Internațional București-Otopeni (cu Șerban Gabrea) ; 1971 —Vitraliu, Comitetul județean al P.C.R. Tîrgoviște (cu Constanțiu Mara și Cristina Crinteanu).
Iubesc această meserie a gravurii în lemn, străveche, pe care cu puțini ani în urmă am îmbrățișat-o și care mă pasionează — de la pipăitul lemnului la ascuțitul dălților. Am sentimentul că din această luptă cu materialul poate rezulta un lucru folositor.

Seria de «coordonate ale artei plastice românești reflectate în creația tinerilor» a debutat în expoziția Clasicul ca atitudine. Prezența unor lucrări de Gheorghe D. Anghel și Henri TT Catargî aduce legătura cu arta verificată, acreditată de muzee, și înseamnă atît recunoaștere a unei ilustre tradiții cît și tacită confruntare. Expun pictură losif Cornelia Boambeș, Gabriel Catrinescu, Augustin Costinescu, Viorel Grimalski (acesta aduce și un relief), Alexandra Sturdza; sculptură Aurel ian Bolea, Ion Condiescu, Napoleon Tirón, Cristian Breaza, Mihai Bucalei (ultimii doi expunînd și «desene de sculptor»); desene Grigorescu Ion și Dorel Zaica.
Ceea ce s-a urmărit — și s-a realizat în bună măsură — este nu o procustiană « etichetare » cu valoare strict funcțională, cît discernerea unei participări colective la o categorie spirituala. Accentul a fost pus nu pe ideea clasic = exemplar, lecție, operă standard, realizată prin efortul abstractiv către des pomenita «nobilă simplicitate» și «măreție liniștită» a unor autori echilibrați, senini, obiectivi, care își manifestă predilecția pentru aspecte universale și permanente (așa cum Croce consideră clasicitatea nota fundamentală universală și permanentă a artei—deși și din acest punct de vedere unii artiști prezenți «rezistă»), ci mai curînd pe constatarea — ce aparține încă lui Lovinescu, anume că, luat categorial, clasicismul are in vedere «noțiunea de perfecție și de echilibru în sinul oricărei formule» (s.n.), deci operant și în cadrul cuceririlor artei ultimei

jumătăți de secol. Dominarea, disciplinarea tendințelor divergente, echilibrul în tensiune, coincidentia opositorum, coerența prin simetrie, proporție, economia de mijloace sînt caracteristici generale ce depășesc « buna cuviință» a conformărilor la normele clasicului considerat pe axa temporală. Diferențele evaluative între artiștii prezentați se estompează în punctul în care toți dovedesc, în cunoașterea lumii, un demers rațional. Să amintim aici învățătura lui Poussin din celebra scrisoare către Chanteloup referitoare la întfietatea construcției — și să ne gîndim la consecințele ei în dezvoltarea artei: «A vedea pur și simplu înseamnă doar a primi în chip firesc în ochi forma și asemănarea lucrului văzut . , . Dar a vedea un obiect privindu-l cu atenție înseamnă că, pe lîngă simpla și fireasca receptare a formei în ochi, căutăm, cu o aplicație deosebită, mijloacele de a cunoaște bine acest obiect ¡drept care se poate spune că simplul aspect este o operație firească, iar ceea ce numesc eu prospectul o treabă a rațiunii», M. DKIȘCU

KSowÈeptuI«le lace nțășiWsum
> legger de |®d|, venind, pe c
<1-4
'TΓ'&ЖIiM
ΰ£

Ordinea ser 4bilului.în«ai«este»

cM f»aceasta d îa * $câ» «H «Й ar zice Leroi-Gourhan, «ofW» : particularizatoare s* Й· core **' пвййп íus omyì eeWlvIrfcs*··'■ i* ..t n II «ver nd, ca » ie^h, to' s i-i h l sentimentul te, , i
Vt
v¿fr. ·. ■ ",, .
mentí. Sl'iotăm ça Iдa^I
■ãfí Í ïSirj-J'·
w Γ-·· · £.

omului In temei o organizează ț poate arhitectura și. mai bine detît ПккоГii, o afirmă poeții în elipsa metaforelor. Să^ebservluw tecă deseori și că fitoscHI împrumută dteodaU limtejul poeților atunci dnd explorează obscurita| tea tacr urilor ate- căror adîncuri | le sondează arta.

ЙЙЙ perceperii ș i í tentării
•opi ГIИeI/
i probtóWB
□erim căsp țiul arhit< ir
iți surprins de noi sub două , petti exprimînd modalități divergent? ale structurii noastre psihocor-

Spațiul este mai M perceput ca toglobere.Tocmai studiereaacestei
■
dere, ne îngăduie să vedem cum în cele din urmă, ca un spațiu
unic, la capătul unei investigații orientate de, către un proiect
lui pe care nM dă acel « coffre» mural d edificiilor: «te sp4lul
Punea d

I
i
I
j
ï
■
ï I
mei
S
Sii J
■¡■г. ■ iltfel ■ i·

j/il j
*
. ; li u кПi л и
' ! ■ I r i '. ■ I - · I I 11 11 I I ·||| üficúltãt№№ i

Lf tf
I
4 ù,ʻ
jiij uh
- ! Λ ' ■ ' h
. JS ' t¿i i ¿K>

I

|ί ü I-!

VeM Ml
nrtentii irк
p^fțtrU .îi
IÌI ICCtlJ I d I cl, llfèmSbr

1 (
ι
dăm mai bine seama, sub forma . Wbanbi й W; «ă arhitectura. nu se mă
ținește te graffcmul
ʼ " tețafe.HI « înconjoară CU totul I -I*Φ$pieЯИкЙ íaltítgomo-tului,
ale asprului Ori ale netedu- I ; lut, ale CaMuHorf ййсеМ» «fe .
mirosurilor: există ,țt un spațiu | *6ș®e di«t țezonanțe și din teăbu-
iri» 1 ttt din cur <mt ort din ume₽ zeală călduți, făcut pentru talpa
care simte textura solului, pentru mînacai · i ațin ;e netezimea
lemnului sau sé retracta zgîriată de' cărămida zț runțuroasă — un
spațiu de asemenea care se trage înapoi din fața miasmelor stătute ale
pivniței și se deschide spre . parfumul floritordln grădină.

limltâ, și atunci se pune problema 'acelui «Coffre» mural: domeniu de elecție al esteticii. El este zidul Ci zid, acoperișul ca acoperiș, fereastra- și ușa ¿i fereastră și ușă, stîlpul ca stîlp, și nu toate acesu elemente considerate ça circumscriind un spațiu. El dă percepției vizuale un orizont de i : cifrat. F'e de o parte, el e o limită tangibilă a mișcării mele, o frontieră care desparte spațiul cestsen- I
”.8,tS .®,.îm‘. blochează
- I unea,,îmi trimite înapoi pr

t
I п o* hranei de ma-XptL'S· I ?
.... ■ è“t
" “г?· '

e spalmati
¿res-ot¿ti fixa pe o epură, este
и.... I 1 P ..-„U!..,....
.. . .. acela asupra cărui
4 e\ WWt tm art- ; ·

H u

I ДI
Q
Spațiul
un

înec
urător afirmă veien :a u
Жредии laçej! i: În jcx
((‘I-II.Ч J I
,t /ч'M
i
il IU
ml

ístò

)
I 'Lù® Spi1
Г'|,M
I îi ■ и
,■<-4
.4 к

cl J JH

■1 Kc

Ò5

(
J

f
I
(“

I

I
f

< Γ
*
i I
t
f
J
(·
I I
t

t
i ·
(·
f
i i
isocia Il OUI
|i d 1 ¡ 1 '.'IO
: i 1 : 1 111 ■ o !
> res i. sens 11
- <p|’('■. I,ιΐ́í
.i de i re o i · i
IH 1 1 1 o-.pi
1 и 11 l ♦ tl · Γ' 1 1
fost ’ 1 1 1 ' 1
> 1 11 unui '
11 ' i .ίI,ι 1 .1 , 1 1
1 ί , 1 < ir p■111
■ 1 ' ■ i u f ', 1 <■ » ·

1 ind I '‘du. i
I I .1 1 .1 o » ■, 1
ndu ' ' III
X
" ori
I
f >
’ r
r
<
lui >>,
til pu lui
de
ur< Ul
<
f
<
I -
I
I
I ‘
I |f
simbolism al
mult orio
i un emuátor
I
coloana, ti i mi tei i multipli.
I
Il U

v чан planuri și muchii U'v'Sio ílOP r.lí í ́IΓ.í Λ.'µ,Kί́,́I
ï
tului manie
< t
ad ica
•structurale, élimina savoarea sucului. Ex-m general, Înseamnă ac-1
viețn asupra mediului, surprinderea activă a imagi-
f

; i
f
(
loen
f ■
1 И
('
(
t '
f

i
I
un .inurne
1 1 ' 1 H 11 Oli de 1 >| M M U 1 1 (
1 »

I (

í

< !
I
í
c
i

l *

<
(
(
' í
'i
' í
C U rbd
(uní
.¡i i ir< >polog ' îategoi iil·
I)
modului si
r
lumina,
1
J
T
г ?
I
în ritmul naturii printre spațiile stra.czn ale pa ilioanelor japo
neze, în raportul transparențelor ч brutalităților la un F.L.
* I
Wright, în rigoarea geometrn-lor la un Mies van der Robe Dar
problematica antropologică и-ai păstrează încă de la demersul
științific o oarecare înțepeneala, îi cc.ica emoția ha nu restabilește
' I
inte ni i ! în finalilatea ei ultimă.
lume J [dpi.uim
Ccjsr; c primo oiueuesn. In a inte
»
íπ lume », oșa cum preund meta-fizh ile rapido, omul e leuanul < asci
a.
i г
J z
p r i m u I
m ornen i d e o i n, <

' и :
o monada,

r P
■ O П O ! 11 i t i

pune ! i
< 11 o г c

и

.. .ti
ГТт Л/ i η
i ФiЙЙЙ ЖШiпПрii «й>й
ШII¥ Ш te® Й»®Й $ H»
<·
■JP
ч
ч
ч
Ì
¿S&

l
й
A
i
! «paШ^ WÎ
■ p&Ж teporH dintre <feî Й*e
pktm, scuiptm* dMH, «tu-
- çofl eй. ma*-tăh $ й W·
estompa» în ambiguitatea efectelor.
I i eiemerrt. și fo atest «te. tem
I Șî, fo ¡ î s, ps ce principiu sH» I definești întregul î Ce înseamnă I noțiunea de element : ce trebuie I să studiezi... piața San Marco I în ansamblul ei. Palatul Dogilor, I una din fațadele lui, reversul I spațiului ghicit îndărătul ușilor, I adinei turile ferestrelor și porticu-! rile, lespezile pardoselii, dispunerea în planuri a diferitelor edi-! fidi pe care ochiul nu le poate vedea, pe care însă activitatea intelectuală și imaginativă o reconstituie normal în procesul reprezentării spațiului î Forma arhitecturală rezistă și de data asta I încercării noastre de a o capta I și se sustrage instrumentului I științific care vrea s-o definească. I — La o scară mai redusă, ele-! mentele formale — înțelegem prin I elemente formale formele consti-I tuite de elementele arhitectonice particulare care se definesc ca I unități volumetrice în silueta [¿enerală a formei... așa sînt de pildă soclul, stîlpul, zidul, pina-dul, peretele, etc. Snu se lasă nici ele mai ușor delimitate și I izolate. Dacă în anumite arhitecturi, cu spirit stereometrìe, I așa cum e arhitectura greacă, de umplu, sé vede limpede unde qfe și unde se termină epioa,-I I na, l^ptehuî?sadul, ce cu arhitectura h|n -te1 prin chiar acete dificultăți
; esij> întotdeauna înțeiri^Î ;
j ■ -proliiçriár·· vegetală an¿p· , |· he fecem ' mai'■ 'ales: -
ciă :;.,й ; ■
■ i
Λ
Trebuie să înțelegem bine că o tipologie care se determină — și nici nu poate Λ altfel — în interiorul unui sistem de clasare mi exprimă decît unul din avatarurile posibile ale arhitecturalului ; acela puțind fi cuprins de către sistemul intelectual care l-a întemeiat în prealabil. $i asemenea sisteme sînt midie 1

Pupă cum se vede, și e aproape un truism, structurile ieșite din limbaj tind mereu să asedieze și să deformeze obiectul arhitectural, și aici e într-adevăr locul să relevăm spusele lui Alain: « lati de ce tăcerea se înscăunează temeinic în edificiile pline de semne. Acest limbaj îl suprimi pe celilolt. E un lucro obișnuit ca acela sd amplifice raporturile și sd uite omul; dar cestdlalt strînge întreaga gfndire în jurul unui centru, adunată și întoarsă asupra ei însăși șl neîncetat margini dinspre afară înăuntru: găsești de fiecare dată aceste forme și mai tăcute tocă, î moi bogate, mai sigure de ele decît|de noi. .. Γη acest limbo, puternic, nu există întîi o idee, pe urmă o alta, timpul șicuvfntu Sînt anuíate.. JD ir e adevifr/ț &
5
să. ■ 41 ί fite' ;țle de te criterii î | Caree tea mal bună manieră de a raprezentaedlficiul : fotografa, desenul, «chema structurii-, planurile î Șl sub ce unghi linee ordine sii prezinți documéntele, la ce scțrtî Sub ce formă să prezinți comentariile t.. Chiar această largă deschidere a alegerii este un obstacol, Pictorii cunosc problema cînd vor să difuzeze reproduceri afe operelor 1er, dar. oricare ar fi gradul de trădare a reproducerii față de original, nu e în nici un fel comparabil cu acela rezultînd din reprezentarea unul edificiu, din vizionarea ansamblului de planșe șl fotografii, chiar perfect realizate, ale.monografiei. De îndată ce pierzi din vedere concretul și tangibilul, obiectul / arhitectural 'se dizolvă într-un fascicul de imagini a căror lectură șe efectuează prin succesiunea I planșelor din cartea suport; el éste .mai mult sali mài puțin trimis, tyi fuhtție de calitatea'operei, la •Șljf,cod'·.care4;;è :eȧerior,' care ttdenaturează îh\m«d obligatoriu ri>prih<tabé^^lëscé^lè:répré-^ПЖI^Пи^^С^ЙЕ^пЙ^I-
II
*
4
Í4
L*
•d
<

«

1

Г I

--гe,a,°КИтЬо/ Weú ¡угеа&Й^й^
•î.
.·· :/·
0ВВЖ1

f
ί θ'
ч
víU>S ;-· S?; л
V́.Ъ-

<?

V.
лЛ

1

г > ·-'· ·■ ’· ■ ·· *a.,?r. г-...
л ¿у ѵ ·?·-’■:
fe
i9

a. epW tefec МЙ-Пай sHt»
Ш Ш ! >1Ж ! <çe printijăU '
• «4 гей ■;■ iЭн и <ți - de ce criterii ?
I Care e cea mai buni manieri de I
definești întregul î Ce înseamnă noțiunea de dement: ce trebuie piața San Marco
■ J даеп 111» schema structurii> piami* rile ? Șl sub ce unghi ? în ce ordine
scări ? i ce fermă să prezinți coment ' 111 le î... Chiar această largă deschidere a alegerii este
i >lei na etnei vor să difuzeze re* produceri ale operelor lor, dar, oricare ar fl gradul de trădare a reproducerii față de original, nu e în nici un fel comparabil cu acela rezultînd din reprezentarea unui edificiu, din vizionarea ansamblu* Iul de planșe și fotografii, chiar perfect real Izate, ále monografiei.
' .îndată cp- pierzi din vedere concretul și tangibilul, obiectul ^rWțecțuraf ^"dizolvă. întivun «fisticul ideImagini >a _0ror lectură M ■ efectiJeazaX'·priit succesiunea plapșelordincarteasuport; él este mai mult sau maipuțirțtrimis/ ;înlfâr^ție/^țe:iraIЬййй/opërëi/ la:. carè
·' rcpre·
Й !·ν$? «·, г *
ζ»·^ fel·’ ?·,*í *■ / ■.·* -»
ик

să studiezi
în ansamblul ei, Palatul Dogilor, I una din fațadele lui, reversul spațiului ghicit îndărătul ușilor, adinei turile f(estrelor și porticurile, lespezile pardoselii, dispune* | rea în planuri a diferitelor edi fleti pe care ochiul nu le poate | vedea, pe care însă activitatea I intelectuală și imaginativă o re- ■ constituie normal în procesul re- I prezentării spațiului ? Forma arhî- I tecturală rezistă și de data asta încercării noastre de a o capta | și se sustrage instrumentului științific care vrea s-o definească.
— La o scară mai redusă, ele- i mentele formale — înțeleg · prin elemente formale formele consti- Ș tuite de elementele arhitectonice : pa cutare care se definesc ca unități volumetrice în silueta generală a formei... așa sînt de pildă soclul, ștîlpuf, zidul, pina-clul, peretele, etc. — nu se lasă nici ele mai ușor delimitate și izolate. Dacă în anumite arhitecturi, cu spirit stereometrie, așa cum e arhitectura greacă, de exemplu, se vede· limpede unde .șîhoepeȘi unde șe țermipă cqloa-;ìjìé; ^rnișa^ frontonul i soclul, ce· tu afhitectüfÿ hindysi, /^^^OWăn^ște dificultăți; nțeipa^<' că. o
....

Trebuie să înțelegem bine că o tipologie care se determină — și nid nu poate fi altfel în înt®· norul unui sistem de clasare nu exprimă decît unul din avatarurile postbife ale arhitecturalului : acela putînd fi cuprins de către sistemul intelectual cate i-a întemeiat în prealabil. Și asemenea sisteme Sînt multe I

După cum se vede, și e aproape un truism, structurile ieșite din limbaj tind mereu să asedieze și să deformeze obiectul arhitectural, și aici e într-adevăr locul să relevăm spusele lui Alain:

« latá de ce tdeerea se înscăunează temeinic în edificiile pline de semne. Acest limbaj îl suprimă pe celălalt. E un lucru c&lșnult ca acela sd amplifice rtțeeturile și sâ uite omul; dar cestălalt strînge întreaga gtndire tn jurul unul centru, adunată și întoarsă asupra el însăși și neîncetat mergînd dinspre afară înăuntru: găsești de flecare dată aceste forme și mai tăcute îmă, și moi bogate, mai sigure .de ele decît de nói... Ih acest limbaj puternic, nu există tritìi o ițîee., pe b óltó, timpul și cuvîntul ‘ sînt anulate. Dar e adevărat ¿ă i cddlalt limbaj mereu vrea să se.: strecoare și el.,·

чЛгПп^тп^/apiШpe:-5ЙГ4^
• .’ wv;
- № ■.- ' Wl
• l·-. y-A'*
. V V*··'.< 1I -X^*·
ï ■' > ! ■ \ * /
'M
?
·' a Γ'·. ·'
; ;/-2Γ.
ч«·
anumite
IШI®
ne Win-
маютЯга
V:W

11
—
■1

f
Ж
«Id 8nMMй .ápuii'YOInțe- лг! де
i f sa bfeutepeel. E așadar li©· I ulinfoa|ul si ìntervMtaprec&-
V^ll ■
naie » (H
¿ sorlIMndw-ee опiй oe altul

o
...и din юг e η !»., ., Он i această
si se aplice conflictului | telor formate și sã fe ! e gr^fte tastry montelor
>■
?й "tensfuntlor»
·* Bbfe^ care. Ш continuitatea unul jeț adună зШI deasupra unul spațiu înehfe, irнoЬШжй& o bucată de timp în «meditația Infi-

- il i înlt <■ π «im I'IIH

accepți — formula e paradoxali ~ dialogul cu non-limbajul care e arhitectura trebuie si se despoaie de vechile zdrențe, si se elibereze de greutatea lui semantici. Tre-
- Cupola r· ;.i o diale. (i. ă între fața si reversul i>..duini, într.· mina demersul.

pentru a sonda originile imaginii într«o conștiință individuali, apoi
ri
IZJ
. «
emeliisînt prologurite subterane, í, bloc
J
'■i ■ . iu i< au i ' i
cînd bolta
îmbogățească prin ecou* lite conștiințe ia care îngâl· să fíe
гИe caloria
răsunet fixînd aleger

in
între
tînd iraționalitatea adîncîmltor, ordinea ’i
г

/
I dM

t

OHГ ·ί́Г· ; (jí|P| GU ГI
Expresia arhitecturali trează atunci dispariția
штомі ufiVMBi, un demer nologic acest demers car în a surprinde intuiti'
■ .

(
/I J

' Si' IH i' ■!'.> ni IJ nui
marra ură
pi *an_ da.
SI
I
se
oare
se con ti ui
primo.- dial

Мы
*}
1
• >
*
‘ I
I
'a' > și Bernard
69

I

. W'Bprii' Ж
i 111 C * 1
» li

el le. bt¿ .. .
mu !Ьра0iШЬ·*
dmp<idi '

•«COL

*
ў Ладгав: al шiei lumi

x
'
primul mo
g» çonttítuie prin mijloî
Í)
» «, mental

гйe în jMFUf căreia 4 Spați ul IAФйГ!
г
C
■ - I ' <
vìzi ио
I i

ei del
añora
Í
(
IUI
a
j
f
tut de и г ΠΊΠΪIoη,ιI)
à 1 o i
um mans o pini dui! ' i punom ρг :m >

L ' ‘ I I ' J ! I ' J I I I >
ele laolaltă, multiplele
Ol n rnonv i’O.
d
nu se re/e'a cu adevarat dnch atunci cînd, în unitatea unei m-baletul ele-regula, își ÎSI
»
tentii constructoare, mentelor își găseste asigură echilibrele si scopul.
Primul momeru < .ț, fonili] C7itkl yxЦiиI Plo>
justific Л
r

л unui
к
icu ui ì1 ■

in
doil· i
V ap л ŋ и и d 1
cuite de Г atonul nm limiter în-ШИЙ toHài «■ «dsten-fai: tort te tote ridurilor te» trerert .fer $ și «totipl ¡ c tusile etato partito* pte ьВДк te шрмй «atoufeți» f al «ceMtót».
toMfw « dtotott neto privirii» eorfral гн> ftìe.i>e ungred wrttoto mal fêtent dedt to* ea w «tote te asato ridului, tetre înfruntare te rare vidul
imposibile a pietrei te tracțiune.
5
expresia statico·
loi fi pretensale pЬй te scientistul seco! Й totia una гфпаВ-ttiți fizice. Goticul a măsluit idees ponderii te explozia structurală a elementelor lui.
«—Al cincilea moment c occhi ol
omomeniufui. Ornamentei are o
tefirea-retnçeroa balconului, de pildă, promite corpului meu un dublă existență: a simbiozei și ,a parazitismului. Dialectica arhitectonicului si a decorului în care
mi-l refuză, oprind, prin balustradă, imposibila mea înaintare.
CHeedstâ chiar, actul ratat al
străpungerii care sînt ferestrele false propune acelui «coffre» mu-ren c ire nu-și găsește írnpl nirea.
Dar ne aflăm aici în inima aparenței, a artificiului, a simulacrului.
In jocul preponderențelor, ex-gI iteciuralâ cînd s<· su
'?'i extrinsece a corr/ruc-
ti/ituții, cînd visul precumpănitor al Arachneei anulează arhi-*µ"?·µ în efectele de supra-- i^r expresia lucrează la di-zo /area suportului ei. Edificiul
■' r>ri grafic, rn, planul trece '-prc’ață, suprafața în Imie
- însâsi explodează în
1
I panere.
Д/ patru/eo moment este jocu/ rn'r ■ ■' .' ' strue iunior. . . împrej

J r '■   îrnpi '-JliiiJiri-
И-MΓ I ui) i’iip’ < JlliUlf <■ & un î ur ă- supor t   Conflic t
■ eie spirite; spiritul stereotomii ’··’■?£ W fă· -f ’■■■
' - ' - ' ' - 'Γ 1   ' 1 r I IO(, ' . ! f И ,r I -и-
! schemă, împotriva spiritului I empiric și fenomenologic |ll(l. I
dufriiOi , JÍ ·· (li· I g»· . ,j| !   tJ
I ' ' co’jptuom-al<· .< ir.ibilului
,, Șl л îngritoaro ·* de a fi
tot wwort «bscw · Făstreî spe-
ranța că această obscuritate ține ito degrabă de dfllcultet^ te*
wè am
ifiadtetea tesi e poate setotel n Irită fi de tote! a* St Sfct ’
expreto em tostofto® tete*© totorfl care paré a teatoa toată te
dtoeomhntiite. · · te cexpreso:
tul lui Henry Lefebvre. Tetto*
spatul arhitectural ține partea solistului, nu devine oare necesar
ca omenirea să regăsească această cale a sensului î Tocmai pentru a
contribui la acest proces al sensului «te arhitectul uneori Silit
mai semnificative. Pentru că aceas-
nivelul efectelor arată că dincolo de Jocul aparențelor există un
onfllct
două
i nen ι.í lii.ăir
/ iunei cînd decorul ornament in
tegral, pentru a relua /orbele lui V/r ivlii, < o « ■. berna nal.u-r Aί
a·, c l e/piк iт.ea/ t ·,··ŋ·.·ιI < I.ι dieu dîndu i o dură poetică.
Alunei cînd decorul, climpoii i ă, I.ι,,ιί pe seama imaginației miniata
nștilor, aurari sau gravori, năp. deste arhitectonicul, prinde- m
capcană atenția și o reține în afară, arhitectura se îneacă în pura
activitate ludică. Edificml devine vis. ilustrație, prefața, <-l
consuma drama unei arhitecturi care, destrămîndu-se în apogia turile
virtuozului, își trădează e s e ŋ I a.
1 13 (’!P 'tul uncu U puñal I p.))T(. Pre1 IUΓι,ρi, Gli · ni a
condir. I>(
Il IMI '-a un(a i dilli i ■■ pi oblt*m<-lr piopus.· odi.·, lin, J,. t
l(H.
l·' 1 ,ei|I.a ·" Iŋl··· turai.i, imi r
,J" regret: acela de a lì IIP'” (|" muli·· dm diiiirmmjHiln 1111 1111
°bi< ' 1 de eludili (|ц Je bogat 1
împrumuta un
ostenelile muncii ia riscul de a limbai care nu-i
ai lui.
Suferind de solitudine, i se pare că, printre sarcinile care-i sînt
sortite astăzi, una din cele mal
I Iipoi I.inn· r l· · .1. < .-.I .1,- .) M face auzit și de a obține
prin cuvînt ca oamenii cuvîntulul, stă-pînl vremelnici ai dedziei, să
se intereseze de strădania Iul.
C.ici pri ri t re i . : и : : J, niunu ai i■ pe i.,i. omul ■ . le-.i Í
it sieși pentru ,i .iju ’e l.i ....
iii.-iujl lui, pentru ,i în . ,   ;
odată să-l descopere și să șl-l «dea» pe celălalt, în această
p.iSKmani i ■. vin ura j . ivt и care nu și găsește gustul dedt în miș
(irc<1 ' u «luce la (unoaștere. în ac<ist dualism al gîndirii
ŋ , ,j,,.,
■J ''Í Ita într V dame, ogicii Ș' oamenii ontologiei, unu Ivind ч asalt
și organizind mater.a

* * ilali‘ rueditind la trans, omlență la 'no'·’1· arhitectura, grea de
toate ge.tui ile om șț,. u i'i! I oare medi iția i nu u ·,.. .
lacuna scopurilor î în ac elași timp operațională și meditativă, di e
h'KÎuce'e de IIIIAMχ 1OPA
κ
I
1
Ю
l
il
L 1
J
iWbJl J i l»
u 1 11
ns¿
lité
nou
con
msm
sus c
atte ré p
au f prés tutic
se
1C
N la
asso tion tota et e
un des
cARTI IDE?
CRITICA
POSI ULATULUI
«PRIVIRII
INOCENTE»

1
I

DUMI I KU
MAI cl
pe
43 dé ell tic
Ht
qu
An de tiq spa str
qui cor tiqi l’in dan des bits
non la V de I. plut< en r ancte style trer
tique sur I cond tude feste déca< style teur,
Dans ce numero:
LA SCULPTURE ROUMAINE CONTEMPORAINE
Nous présentons un «dossier» de la sculpture roumaine contemporaine comportant les chapitres : Sculpture et société; Agents du style; Matériel et sens (pp. 9—51), Nous signalons les contributions d'Anca Arghir — l’exposition de motifs et les hypothèses de travail de cette recherche (pp. 10—13) ainsi que l’examen des problèmes du champ des phénomènes groupés au chapitre Agents du style (pp.35— 43), celles de Mi hai Drișcu, — « Considérations sur la pensée artistique actuelle, sur lasculpture et sur la structuration de l’espace» (pp. 23—28), de Iulian Mereuță — «L’objet (pp, 50—51), ainsi que leș interventions de Cristina Condieșcu (pp. 46—49).
La tâche de cette recherche — affirme Anca Arghir — se résume à l'étude de certaines situations caractéristiques dans le domaine des formes spatiales = phénomènes objectifs de structuration qui dépassent la pulvérisation du champ de l'expression artistique, en déterminant des réalités sensibles au niveau du style. La qualité dominante des phénomènes considérés et qui sont caractéristiques pour la période actuelle, en est l’imagination constructive qui agit dans le sens d'une nouvelle ordination des éléments déjà existants en établissant des champs cohérents. C'est l'esprit critique qui, dans cette situation, devient prééminent afin de répondre à la nécessité d'articuler les éléments existants dans une nouvelle économie formale. L’artiste contemporain se comporte comme un facteur organisateur; il produit des organismes qui captent, qui associent et articulent les informa-Itions ontologiques émises par la totajité des manifestations humaines; et en faisant cette affirmation — c’est au présent que nous pensons — au présent en tant qu'étape de la constitution génétique de l'art, envisagé non pas comme une conséquence de la vie, mais bien comme une forme de la vie. C'est de ce point de vue, plutôt épistémologique qu'esthétique, en mettant en lumière des facteurs anciens et modernes générateurs du style, que nous avons poursuivi d'illustrer le comportement actuel des mécanismes génétiques. En se situant dans la perspective d'une recherche génétique (selon Piaget), l'auteur insiste sur le fait que cette morphogénèse conduit au style, et souligne l'attitude des sculpteurs roumains manifestement favorable, cette dernière décade, à la réalité antropclogique du style. D'après la conception de l'auteur, l'oeuvre qui résulte de ce processus de constitution génétique se pré

sente comme une unité diverse à la quelle le concept de «synthèse» ne saurait convenir –car les éléments qui participent à la création ne se nient pas dans une unité finale de type classique où les sens propres et contraires des composantes disparaissent. L'œuvre actuelle conserve les « messages » distincts de ses facteurs pour s'assurer le statut d'événement » auquel aspire l'esthétique de l'œuvre vécue, méthodiquement ouverte, d'une ambiguïté préméditée. C'est pourquoi nous nous considérons autorisés – affirme Anca Arghir – d'emprunter aux mathématiques le terme de «multitude», plus apte à rendre compte des relations de coexistence des composantes dans l'acte artistique, dans l'œuvre. Les «multitudes» se constituent par la décision subjective qui choisit un point de vue commun concernant les différents facteurs du réel ; les multitudes ont l'apanage de la mobilité ; elles se font et se défont en poursuivant des relations variées, étant par conséquent aptes à enregistrer la dynamique de l'existence et, en même temps, celle de la pensée de l'artiste, C'est une nécessité pour une époque de transformations que de s'assurer les concepts opératoires qui puissent ordonner logiquement l'expérience même des transformations. Dans la pratique d'un art de type constructif-opératoire « l'idée de la recherche des combinaisons» (Piaget) semble être le mécanisme nécessaire de l'originalité– le facteur garant de la valeur d'originalité en étant la décision de l'artiste dans le cadre d'un programme structural propose par la réalité. Ainsi, en se référant à Brancusi, l'auteur considère que la valeur d'originalité de la Colonne sans fin résulte de la décision appliquée aux structures patrimoniales préexistantes.

Dans le chapitre «Agents du style» (pp. 35–43), Anca Arghir offre l'application de ces hypothèses en démontrant que l'ordonnance constructive des formes plastiques considérées ne saurait se produire en tâtonnant parmi les archétypes et les types allogènes de formes, mais au contraire en ayant la conscience culturelle de la valeur du «geste originaire», actuel dans le sens du programme d'affirmation d'un art roumain organiquement développé, c'est à dire d'après « les lois de son développement Intérieur »,

CONSIDÉRATIONS SUR LA PENSÉE ARTISTIQUE ACTUELLE

(Mlhal Drișcu) p. 23

La constatation que toute une série de manifestations artistiques actuelles ne sauraient ótre couvertes par les définitions traditionnelles constitue le point de départ de l'article. Conséquemment II s'ensuit un ajustement du vocabulaire critique ; le terme d'œuvre d'art est nécessairement remplacé, de plus en plus souvent, par celui d'événement artistique, de situation artistique ; l'ordre artistique renonce parfois à la délimitation de son territoire au point de se confondre avec l'ordre naturel ; de même, le terme de structure qui récemment encore était une sorte de factotum dans le domaine de la science, de l'art et de la philosophie est supplanté par celui d'environnement qui semble devenir le sésame de toutes les visions intégratrices qui tentent de dépasser l'antinomie art-vie. L'auteur présente une série d'oevres ayant la fonction de structurer l'espace, des projets et des dessins appartenant à Mircea Spâtaru, Noria Bernea, Ion Condiescu, Adina Țucu-lescu et Pavel Ilíe. La plupart de ces productions artistiques attestent les opinions de certains philosophes autochtones concernant le spécifique national : « Une œuvre d'art peut s'avérer nationale même si elle ne contient dans son armure aucun élément ethnographique» (Lucian Blaga); La faculté de transformer «le dionysiaque en apollinien, de discipliner le pathos violent en

l’infléchissant vers l'équilibre et la forme » (Atanase Joja) représente un trait cactéristique de la psychologie du roumain,
L’OBJET
(Iulian Mereuță) p. 50
Dans son commentaire Iulian Mereuță présente la création des artistes roumains Ion Bitzan, Horia Bernea, Pavel llie, Șerban Epure, François Pamfil, Crina lonescu, H. Constantinescu dont l’œuvre, totalement ou partiellement, se trouve engagée dans un processus d’extension des limites traditionnelles du produit artistique. Auteurs d'objets ou d’ensembles d’objets, ces artistes accèdent plus spontanément à la matière et au matériau et, implicitement, au réel dans sa totalité. Si l'idée d’un rapprochement du « nouveau réalisme »– en tant « qu'ontogénèse de la réalité» – peut être sujet à caution, du point de vue esthétique la démarche des artistes présentés implique surtout la mentalité archaïque du producteur d’objets; c'est ce qui confère à ces œuvres leur individualité artistique.
La revue présente les artistes roumains contemporains;
ALA JALEA POPA
p. 58
Graveur. Née le 14 juillet 1926 à Bucarest. Etudes à l’institut d'art plastique «N. Grigorescu» de Buca
rest (1949). Débute en 1962. Participe aux expositions d'art roumain organisées à Cologne (1968), Tel Aviv, Helsinki (1969), Turin (1969, 1972,) Rome, (1970), Este, Düsseldorf (1971), Prend part aux expositions internationales de Tokyo (1967), Leipzig (1968), Entrevaux, Florence (1970), Milan (1972). Prix: Médaille d'or à la Ile Biennale internationale d'art graphique de Florence,
THEODORA MOISESCU STENDL
p, 60
Peintre, graveur et artiste décorateur, Née le 3 septembre 1938 à Bucarest. Études à l’institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1963). Débute en 1963. Expositions particulières à Bucarest (1966 1973) et Turin (1969). À partir de 1965 prend parc à de nombreuses expositions d’art roumain organisées à l'étranger ainsi qu'aux expositions internationales de Tokyo (1967) Milan (1968), Lausanne, Paris (1969), Buenos Aires (1970), Barcelone (1970, 1971,1972), Cracovie, Noto, Venise, Frechen (1972), Prix: l-er Prix de l’Union des Arts Plastiques pour la tapisserie (1968). Prix de la Biennale internationale de Paris pour l’œuvre collective « Les quatres éléments » réalisée en collaboration avec Radu Dragomirescu, Ion Stendi et Radu Stoica(1971). Prix«Juan Miró» (1971). Auteur de nombreuses tapisseries monumentales.
ION BĂNULESCU
p. 62
Peintre. Né le 2 février 1935 à Pu cioasa (départament de Dîmbovița). Études à l’institut d’art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1963). Participe depuis 1963 aux expositions d'état aussi bien qu’à des manifestations collectives. Exposition particulière en 1972 à Florence. Prend part à des nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger ainsi qu'aux expositions internationales de Tokyo (1967) et Ljubljana (1969), Outre la peinture il pratique l'art décoratif monumental en abordant la céramique (Panneau réalisé en collaboration avec Constantiu Mara et Josif Krijanowski à l'institut polytechnique de Brașov), la tapisserie (aéroport international d'Otopeni-Bucarect, en collaboration avec Șerban Gabrea) et le vitrail (résidence du Comité départemental de Tîrgoviște).

https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html